felsefelogos

sanat ve estetik

server tanilli ● yüzyılımız sanatta bir devrimle başladı
ömer naci soykan ● armoni ilkesine ilişkin bir çözümleme
nejat bozkurt ● sanatlar toplumları dönüştürebilir mi
sinan özbek ● kant'ta yüce kavramı ve güncelliği
cemil güzey ● felsefe sanatı
theodor w. adorno ● estetik kuramdan pasajlar
norbert rath ● adorno ve olumsuz estetik
jacques maritain ● pratik zihnin bir erdemi olarak sanat
hüseyin batuhan ● inanç bağımlılığı üzerine
gabriel marcel ● kaygılı: kendisinin celladı

4

1998 / 3

Bulut

felsefelogos
Üç ayda bir çıkan ortak kitap
Yıl: 1 • Sayı: 4 • Eylül 1998

Bulut
Yayınevi
Osmanağa Mahallesi Pavlonya Sokak 2/45
Kadıköy / İstanbul
Tel/Faks: 0216-330 59 24

İzmir İrtibat: Etki Yayınları
Mürselpaşa Cad. 1266 Sokak 4/A, İzmir
Tel: 0232-482 09 00

Genel Yayın Yönetmeni: Sinan Özbek

Yayın Kurulu: Nejat Bozkurt, Uluğ Nutku, Afşar Timuçin, Sinan Özbek

Baskı Öncesi Hazırlık: F. Levent Şensever (İstanbulGrup 0212-244 51 57)
Düzelti: Kaan Özkan
Kapak resmi: Walter Crane, Die Rosse des Neptun
Baskı: Mart Matbaası (0212-212 03 39)

felsefelogos'ta yayınlanan yazıların sorumluluğu yazarına aittir.
felsefelogos'a gönderilen yazıların yayınlanıp yayınlanmayacağı
Yayın Kurulu'nun kararına bağlıdır.
Gönderilen yazılar iade edilmez.

sunu

aforizmalar • Sanat ve estetik 7

server tanilli • Yüzyılımız sanatta bir devrimle başladı 23

ömer naci soykan • Armoni ilkesine ilişkin bir çözümleme 30

nejat bozkurt • Sanatlar toplumları dönüştürebilir mi 45

sinan özbek • Kant'ta yüce kavramı ve güncelliği 51

cemil güzey • Felsefe sanatı 66

theodor w. adorno • Estetik kuramdan pasajlar 70

norbert rath • Adorno ve olumsuz estetik 76

oğuz haşlakoğlu • Dürer'in bir simyager olarak portresi: "melankoli I" gravürü 86

jacques maritain • Pratik zihnin bir erdemi olarak sanat 97

a. baki güçlü • Spinoza'nın neden bir estetik kuramı yok? eyleme erki'nin "gerçek iyiyi" arayışında güzel'in değergesi 110

hüseyin batuhan • "İnanç bağımlılığı" üzerine 120

gabriel marcel • Kaygılı: kendisinin celladı 129

kaan özkan • "Felsefeleştirilmiş bir din"in olamazlığı 133

kitap eleştiri • 138

dizin • 140

yazarlar hakkında • 142

Sunu

felsefelogos elinizdeki dördüncü sayısıyla birlikte bir yıllık yayın hayatını geride bıraktı. Yayın Kurulumuzun titiz olduğu konuların başında, üç aylık yayın periyotlarına özen göstermek geliyor. Bu bir yıllık sürede *felsefelogos*, düzenli aralıklarla çıkmayı başardı. Kuşkusuz bunun başarılmış olmasında yayıncımızın fedakâr, parayı ölçü almayan ve dost tutumları önemli bir rol oynadı. Bir başka faktör ise Yayın Kurulu üyelerinin "her sayıya zamanında bir yazı" ilkesiyle hareket etmiş olması. Aynı zamanda bu ilke, *felsefelogos*'u bir derleme yayın olma havasından uzak tutuyor. Şüphesiz bu sürekliliği sağlamada bizi yazılarıyla destekleyen değerli felsefecilerimizin büyük katkısı oldu. Felsefelogos, yazarlarına teşekkür ediyor.
Türkiye'de büyük özverilerle çıkarılan felsefe dergileri, ne yazık ki uzun ömürlü olamıyor. *felsefelogos* bunu kader olmaktan çıkarma iradesine sahip. Bu iradenin gerçekleşmesi, *felsefelogos*'un yazar kadrosunun genişlemesine bağlı. *felsefelogos*'u kendine yakın hisseden değerli felsecilerimizi bir kez daha *felsefelogos*'a düzenli yazmaya davet ediyoruz. Bizden sonraki kuşakların yayıncılığını üstleneceği bir dergi idealine sahip çıkmaya davet ediyoruz.
Okurlarımızın da ülkemizde daha çok insanın felsefeye ilgi duymasını sağlamada bize yardımcı olmalarını, bizimle bütünleşmelerini ve dostlarına *felsefelogos* aboneliği hediye etmelerini öneriyoruz.
felsefelogos, dosya konusu olarak işlediği başlıkların güncel olana, felsefe düzleminden katılma olanağını vermesine özen gösteriyor. Bu sayıda felsefelogos, her türkü, şarkı çığıranın dahi "sanatçı" olduğu bu ülkede, sanat ve estetik üzerine konuşarak zor bir işe kalkışıyor.

Bu sayıda,
Server Tanilli, içinde yaşadığımız yüzyılın sanatına ilişkin gelişmeleri tartışıyor. Bunu yaparken, savaş koşullarının etkilerini, bilimi, felsefeyi sorgulamasının sınırlarına alıyor ve buradan şiirden mimariye kadar uzanan bir yelpazede yüzyılın ba-

şındaki durumu sanat açısından irdeliyor.
Ömer Naci Soykan, bir sanat yapıtının armonik olmasının ne demek olduğunu sorguluyor. Görsel sanatların temel alarak yaptığı armoni çözümlemesinin, diğer armoni türleri içinde ilkece geçerli olduğunu savunuyor.
Nejat Bozkurt, sanatın ne olduğunu, sanatçının kim olduğunu net bir ifadeyle dile getiriyor. Sanat-sanatçı ve toplum ilişkisini detaylı bir tartışmayla sürdürüyor ve ilişkinin diyalektik oluşunu serimliyor.
Sinan Özbek, Kant'ın Güzel ve Yüce kavramını betimleyici bir çalışmayla sunuyor. Temel olarak Yüce kavramında yoğunlaşan makale yine Yüce kavramının yakın zamanlardaki felsefede nasıl ele alındığını sorgulaması sınırlarına alıyor.
Cemil Güzey, estetik yargıları, temel olarak Kant'la bir tartışma tarzında ele alıyor. Çalışmasını güncel ve ulusal örneklerle zenginleştiriyor ve estetik yargıların etik yargılarla aynı olduğunu savunuyor.
Tehodor W. Adorno, Estetik Teori adlı kitabından estetik kurama ilişkin görüşleri "toplumsal ütopya ve görünüş olarak sanat", "öykünme olarak sanat", "hermetik sanat" ve "sanat yapıtının hakikati" başlıklarıyla pasajlar şeklinde okura sunuluyor.
Nobert Rath, Adorno'nun estetik kuramında "kümeleme" kavramını Benjamin'le ilişkilendirerek tartışıyor. Altyapı-üstyapı diskursunun Adorno"nun estetik anlayışında nasıl kavrandığını sorguluyor.
Oğuz Haşlakoğlu, Dürer'in "Melencolia I" adlı gravürünü teknik açıdan çözümlüyor. Bu çözümlemeyi yaparken daha önce yapılmış olanlarla da bir tartışma sürdürüyor.
Jacques Maritain, sanatın zeka ve bilgi ile olan ilişkisini belirliyor, sanatın zihnin bir erdemi olduğunu savunurken kuşatıcı bir felsefei arka plandan destek alıyor.
A.Baki Güçlü, estetik kavramını belirlemenin peşi sıra, Sipinoza'nın felsefe dizgesinin neden bir estetik kurama olanak tanımadığını tartışıyor.
Hüseyin Batuhan, inancın uyuşturucu bağımlılığı gibi bir bağımlılık halini alabileceğini, deney ve örneklerle anlatıyor. İnanç bağımlılığının da tıpkı uyuşturucu bağımlılığı gibi tedavi edilmesi gerektiğini savunuyor. Dinin bu bağımlılıktaki rolünü sorguluyor ve okullarda din dersi verilmemesi gerektiği sonucunu çıkarıyor.
Gabriel Marcel, psişik anlamıyla kaygının ne olduğunu sorguluyor. Kaygılı bireyin ruh halini tartışıyor ve kaygının her şeyden önce istikrar yoksunluğu olduğunu saptıyor.
Kaan Özkan, Nejat Bozkurt'un felsefelogos'un üçüncü sayısında yayımlanan "Felsefeleştirilmiş bir din olanaklı mı" başlıklı yazısına, yönelttiği sorularla eleştiriler getiriyor.

S.Ö.

Sanat ve Estetik

Derleyen: Nejat Bozkurt

"En güzel şey: Uyum (harmonia)."

Pythagoras, Antik Felsefe

"Görünmez uyum, görünenden daha güçlüdür."

Herakleitos, Antik Felsefe

"Nasıl ressamlar adak levhacıklarıyla renk renk boyarlarsa,
Sanattan iyice anlayan akıllı kişiler
Yakalayıp çeşitli renklerdeki boyaları
Uyumla birleştirirler, bundan çok, ondan az alıp,
Bunlardan da bütün şeylere benzer şekiller yaparlar:
Ağaçlar yaratırlar, erkeklerle kadınlar,
Yırtıcılar, kuşlar ve suyla beslenen balıklar
Ve uzun ömürlü Tanrılar da, en üstünler şerefte
Böylece kandırmasın aklını, aldatışın olduğu başka yerler

Bütün ortada olan ölümlü şeylerin kaynağının

Yalnız iyice bil bunu, hatırla Tanrı sözü duyduğunu."

Empedokles, H. Diels, Die Fragmente der Vorsokratiker

"Büyük hazlar güzel eserlerin temaşasından doğarlar."

"Ölçü aşırılaştırılırsa (aşılırsa) en hoş şey en hoşa gitmeyen olabilir...

Ölçülülük hoş şeyleri çoğaltır ve hazzı da büyük kılar."

"Bir ozanın Tanrı coşturması ve kutlu bir soluk ile yazdığı herhalde güzeldir; bunlarsız yazdığı ise değersizdir. Tanrısal bir yaratışa sahip olan Homeros çeşitli dizelerden düzenli bir yapı kurmuştur. Müziğin doğuşu daha yenidir; o zorunluluktan oluşmamış, tersine önce bulunan bolluktan meydana gelmiştir... En önemli şeylerde hayvanların öğrencisi olmuşuzdur: Dokuma ve örmede örümceği, ev yapmada kırlangıcı, şarkı söylemede ötücü kuşları, kuğuyu ve bülbülü taklit etmişizdir."

Demokritos, H. Diels, Die Fragmente der Vorsokratiker

"Her şeyde ölçü ve oran, erdem gibi güzelliği de oluşturur."

Platon, Philebos

"Güzel, yalın bir nesneye indirgenemediği gibi yirmi somut varlığa da indirgenemez."

Platon, Teaitetos

"Her güzelliğin kaynağında, bizim güzel dediğimiz nesneleri, varlığının iletimiyle gerçekten güzel kılan bir güzelliğin bulunması gerekir. Güzel bin bir nesneye özgü bir nitelik değildir; kuşkusuz insanlar, atlar, giysiler, bir kız çocuğu ya da bir lir güzel şeylerdir; ama bütün bunların üstünde güzelliğin kendisi vardır."

Platon, Büyük Hippias

"Filozof, güzel şeyleri hiçbir zaman güzelin kendisiymiş gibi almaz."

"Her şey tek başına ne güzel, ne çirkin... Gerçekleştirilme biçimine göre güzel veya çirkin olur."

"Bir davranış iyi ve doğru olarak yapılmışsa güzel olur, yoksa çirkin olur."

Platon, Devlet

"En büyük iyilikleri coşma yetisine, kendinden geçme yetisine borçluyuz. Bu yeti bir Tanrı vergisidir. Eskiler kendinden geçme yetisinin, bilgelikten daha güzel bir şey olduğunu söylemişlerdir (Demokritos, Pythagoras, Sofistler); çünkü bu yetinin kaynağı Tanrı'dır. Kendinden geçme yetisi dört biçiminde gerçekleşir; bunlardan üçüncüsü, şiir perisinden gelen coşmadır. Bu coşku, temiz bir gönlü harekete geçirip çeşitli şiir biçimleriyle alıp götürünce, gelecek kuşakları eğitir. Şiir perisinin esininden yoksun olarak şiire yaklaşan kişi, yalnız becerikliliğine güvenip iyi şair olmak isterse yaya kalır. Ölçülü kişinin siirini, coşku içinde kendinden geçerek yaratan kişinin şiiri gölgeleyecektir."

Platon, Phaidros

"İnsanlar, bilim ve sanata deney aracılığıyla ulaşırlar... Deney, sanatı; deneysizlik ise rastlantıyı yaratmıştır."

"Güzelin en üstün formları yasalara uygunluk, simetri ve belirlenimdir; matematiklerde de bulunan bu formlar pek çok nesnenin nedeni gibi göründükleri için, matematikçiler de güzelliğin kendisi olan bu nedeni bir ölçüde izlerler."

Aristoteles, Metafizik

"Örneğin resmin, heykel ve şiir sanatının yaptığı gibi taklit etmek ve iyi taklit edilen her şey, taklit edilen nesnenin kendisi hoş değilse bile, bize haz verir. Çünkü hazzın nedeni nesne değildir. Taklidin, bu nesneyi tam olarak yansıttığı düşünüldüğü için haz duyulur."

Aristoteles, Retorika

"Yararlıyı ve zorunluyu, güzel amacıyla ararız."

"Farklı kısımlardan bir araya gelen bir şeyin ya da bir varlığın, bu farklı kısımları belli bir düzende bulunmadıkça ve keyfi olmayan bir boyuta sahip olmadıkça, güzelliğinden söz edilemez; çünkü güzel, düzen ve büyüklük içinde bulunur."

"Müzikal uyumu seviyoruz, çünkü o belli bazı ilinti ve oranlara göre aralarında iletişim ve uyarlılık kuran karşıt öğelerin bir karışımıdır; başka deyişle, ilinti ve oranlar düzenden kaynaklanırlar ve düzen de gerçekten bizim somut olarak hoşumu-

za gider."

"Şiirle bağlantılı olarak olanaksız doğruluk, olanaklı yanlışlıktan daha iyidir."

"Doğadaki görünüşleriyle tiksinmeden bakamayacağımız şeylerden, onları sanatsal kopyalarında gördüğümüz zaman, hele mümkün olduğunca gerçekçi bir biçimde betimlenmişlerse, hoşlanırız."

"Ozanın ödevi, gerçekten olan şeyi değil, tersine, olabilir olan şeyi, yani olasılık ya da zorunluluk yasalarına göre olanaklı olan şeyi anlatmaktadır."

"Şiir, tarih yapıtına oranla daha felsefi olduğu gibi, daha üstün olarak da değerlendirilebilir. Çünkü şiir, daha çok genel olanı, tarihse tek olanı anlatır. Genel olan deyince de, olasılık ya da zorunluluk yasalarına göre, belli özellikteki bir kişinin böyle ya da şöyle konuşmasını, böyle ya da şöyle eylemde bulunmasını anlıyoruz."

"Müzik, biz ölümlüler için her şeyden çok daha tatlıdır."

Aristoteles, Poetika

"Mimari, kurulu yapıdan taşı çıkardığımızda geriye ne kalmışsa odur."

"Güzel, İyi'nin ve Doğru'nun görkemli parlaklığıdır; güzellik, göz kamaştırıcı birlik, salt form ve düzendir. Güzellik, varlıklarda onların simetrisi ve ölçüsü olarak karşımıza çıkar; çünkü yaşam formdur, form da güzelliktir."

"Güzel, özellikle görmede bulunur; aynı zamanda o, her tür müziğin ve sözlerin bir araya gelmesinde, işitmede de vardır; çünkü melodiler ve ritim güzeldirler; aynı zamanda, duyumlardan daha üst bir alana doğru çıkıldığında, güzel olan eylemler, uğraşlar ve var olma biçimleri de vardır; erdemlerin ve bilimlerin güzelliğinden de söz edebiliriz."

"Doğada, bedende bulunan güzelliğin bir modeli olan bir akıl vardır; ancak Ruh'da da çok daha güzel bir akıl vardır ve bu oraya doğadaki akıldan gelir. Ruh'da kendisini çok farklı bir biçimde gösteren akıl, bu bilge Ruh'da güzellik içinde gelişir; ruhu süsler, onu aydınlatır ve ışığını da ilk güzelliğin üstün ışığından alır."

"İyi, Güzel'e gereksinme duymazken; Güzel, İyi'ye gereksinme duyar. İyi, bizler için kurtarıcı, iyilikçi ve yardımcıdır; onu ne zaman istesek yanımızda buluruz. Güzel ise bizi çarpar ve şaşırtır; o, acıyla karışık bir haz üretir. İyi, zaman ba-

kımından değil, ama gerçeklik bakımından en eski olandır; çünkü o, öncel bir güce sahiptir."

Plotinos, Ennéades

"Özgünleri hayranlık uyandırmayan şeylerin benzerlerinin hayranlık uyandırdığı resim ne boş bir övüngenlik."

"İmge bir yanıltma ustasıdır."

Pascal, Pensées

"Müzik, ne yaptığını hesaplamayan bir zihnin aritmetik itlemidir."

Leibniz, Nouveaux Essais Sur L'Entendement Humain

"Heykel ya da resmin her parçası izleyen için bir dersin, büyük bir maksimin ifadesi olmalıdır; yoksa o dilsizdir."

Diderot, Le Neveu de Rameau

"Bir şiire karşılık yüzlerce şiirimsi olan vardır."

Voltaire, Lettres Philosophiques

"Belli bir kavrama dayanmadan herkesin hoşuna giden şey güzeldir."

"Bir insan becerisi olarak sanat, bilimden; pratik yeti, kavramsal yetiden ne denli farklıysa, o denli farklıdır; sanat, zanaattan da farklıdır; çünkü sanatın özgür, zanaatın paraya bağlı olduğu söylenir."

"Sanat, güzel bir şeyin tasarımlanması değil, ama bir şeyin güzel tasarımlanmasıdır."

"Her zaman öznel olarak kalmak zorunda olan ve hiçbir biçimde bir nesnenin tasarımını oluşturamayan şeyi herkesin kullandığı 'duygu' sözcüğüyle belirteceğiz. Çayırların yeşil rengi, duyuların bir nesneyi algılaması olarak bir 'nesnel duyum'dur; ama hoşa gitme niteliği, hiçbir nesnenin tasarımını vermeyen bir 'öznel duyum'dur."

"Estetik yargı, Güzel'den duyulan hazdan önce gelir ve estetik sürecin taşıyıcısıdır."

"Estetik yaşantı, kullanma, sahip olma, tüketme ve ahlaksal açıdan yargılama gibi eylemleri dışarıda bırakır."

"Bir şeyin güzel olup olmadığını belirlemek için, onun tasarı-

mını anlık aracılığıyla bilgi nesnesi ile ilgi içine koymayız; tersine hayal gücünün aracılığıyla özne ve öznenin hoşlanma ya da hoşlanmama duyguları ile ilgi içine koyarız."

"Bir şeye iyi demek için, her zaman o şeyin ne olduğunu bilmemiz, yani o şey hakkında bir kavrama sahip olmamız gerekir. Ama bir şeye güzel demek için, böyle bir gereksinme yoktur. Çiçekler, gelişigüzel çizilmiş çizgiler bize hiçbir şey ifade etmezler; hiçbir belli kavrama bağlı değildirler, ama yine de hoşa giderler."

"Beğeni, bir nesne ya da bir tasarım üzerine, ondan hiçbir karşılık beklemeden hoşlanma ya da hoşlanmama ile yargı verme yetisidir; böyle bir hoşlanmanın nesnesine de güzel denir."

"Güzellik, bir erek tasarımı olmaksızın, bir nesnenin ereğe uygunluğunun nesnede algılanma biçimidir."

"Güzel sanat yapıtları 'deha'nın ürünleridirler; insanın iç varlığının bir yetisi olan bu 'deha' sayesinde, doğa sanata kurallar koyar."

"Sanatın çeşitli betimlemelerinde, kendisini başka hiçbir kesin kavramla ifade edemeyeceğimiz kadar çok düşünme olanağı bize verilir."

Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft

"Estetik, sanat üzerine yapılan her türlü felsefi refleksiyondur."

"Sanat yapıtı, tinselliğin duyum alanında görünüşe çıkmasıdır."

"Güzel, hakikatin bulanık bir açımlanmasından başka bir şey değildir."

"Sanattaki güzel, sonlu bir şeyde tasarımlanan bir sonsuzluktur... Sanattaki güzel, Tin'den doğmuş ve yeniden doğmuş olan bir güzelliktir... Güzel, kendisini Tin'in duyumlanır bir yansıması ya da görünüşü olarak belirler."

"Sanat yapıtında derinliği olan şey yalnız soyut düşünümlemeye ve duyumlara baş vurmakla kalmaz, ama aynı zamanda usa ve tine de bütünüyle dayanır."

"Sanat yapıtı yalnız duyusal nesne olarak duyusal sezgi için var değildir; ama aynı zamanda o tin için de vardır... Bizde yalnız duyusal değil ama tinsel olarak da bulunan şey, sanat yapıtını görme ya da işitme yoluyla etkilenir ve onda bir doyum bulmak zorunluluğu vardır."

"Sanatçı tinde yalnızca kuramsal olarak bulunan herhangi bir şeyi çıkar duymadan seyrettiği gibi sanat yapıtını da arzu duymadan seyreder."

"Estetik süreç içerisinde, duyusal olan tinselleştirilmiş ve tinsel olan da duyusallaştırılmış olarak görünüşe çıkar."

"Sanatsal etkinlik bilinçdışı bir etkinliktir ve bir ucu insana öteki ucu da doğaya bağlıdır; insandaki bu bilinçdışı etkinlik aynı zamanda doğaya da aittir; bu, doğadan kaynaklanan bir yetenek, doğanın verdiği bir armağan, bir bağıştır; ama tin tarafından yönlendirilen ve yetkinleştirilen bir armağan ve yetenek."

"Sanat, gerçekte halkların ilk eğiticisidir."

G. W. F. Hegel, Vorlesungen Über Aesthetik

"Dünyadan kaçmanın en güvenilir yolu sanattan geçer, dünyaya sıkıca bağlanmak da sanatla gerçekleşir."

"Sanatta da hayatta olduğu gibi tamamlanmış bir şey durmaz, sonsuz bir şey hareket halindedir."

"Biz yeniler şimdi Napoléon'la birlikte diyoruz ki: Politika bir yazgıdır. Ama sakın en yeni edebiyatçılarımız gibi: Politika edebiyattır ya da politika şairlere yaraşan bir şeydir, demeye kalkmayalım... O zaman sanatçı, özgür ruhuna, bağımsız kuşbakışına elvada demek, buna karşılık darkafalılık ve kör nefret maskesini başına geçirmek zorunda kalır."

"Salt sanatsal konu siyasal konudan çok önde gelir, aynı şekilde salt sonsuz doğa hakikatinin parti görüşünden önde gelmesi gibi."

"Resim göz için gerçek olandan daha hakikidir. O, insanın görmek istediği, görmesi gerektiği şeyi sergiler, genel olarak gördüğünü değil."

"Gerçek bir sanat yapıtı, bir doğa ürünü gibi aklımız için daima sonsuzluğunu korur; seyredilir, hissedilir; etki eder, ama aslında anlaşılmaz; niteliği, önemi sözle pek az dile getirilebilir."

"Taze bir öz eski biçime uymaz."

"Yöntemsiz söz hayalciliğe, özsüz yöntem boş bilgiçliğe, biçimsiz konu yorucu bilgiye, konusuz biçim boş bir aldatmacaya götürür."

J. W. Von Goethe, Maximen und Reflexionen

"Sanat, sanat içindir ve hiçbir amacı yoktur; her amaç sanatı yozlaştırır."

Benjamin Constant, Cahier Rouge

"İyi olanı, kusursuz olanı insan yalnızca ciddiye alır; oysa güzel olanla oynar."

J. C. F. Schiller, Briefe Über Die Aestetische Erziehung des Menschen

"Yazar, eserine bir araç gözüyle bakmaz, eser bir amaçtır."

"Estetik eleştirinizde başarılı olmak istiyorsanız, gerçeğin aşırı bir ciddiyetle ve aşırı bir alçakgönüllülükle araştırılmasını da yasaklayınız. Çünkü aşırı derecede ciddiyet en gülünç ve aşırı derecede alçakgönüllülük en bir olaydır."

"Güzel sanatlardan zevk almak istiyorsan, senin de sanat kültürün olmalıdır; başkalarını etkilemek istiyorsan, senin de başkalarını uyandırıcı ve olumlu etkiler yapıcı gerçek bir insan olman gerekir."

"Hayvanlar yalnız kendilerini üretir, oysa insan bütün doğayı yeniden üretir; onların ürünleri doğrudan doğruya kendi fiziksel gövdelerine bağlıdır; insan ise serbestçe kendi ürününe bakabilir. Hayvanlar yalnız kendi türlerinin ölçüleri ve gerekisinimlerine göre yaratırlar, insan bütün türlerin ölçülerine göre üretir ve nesnenin kendi içinde yatan ölçüyü her yerde uygulayabilir. Dolayısıyla insan aynı zamanda güzelliğin kurallarına göre yaratır."

"İnsanın müzik duygusunu yalnız müzik uyandırabilir ve müzikten anlamayan kulak için en güzel müziğin bile bir anlamı yoktur; dolayısıyla müzik bir nesne değildir, çünkü benim nesnem yalnızca benim özsel güçlerimden birinin pekiştirilmesi olabilir; ve bir nesne duygusu benim için, bendeki duyu oranında var olabileceğine göre, yani ancak kendine uyan bir duyu için anlamı olabileceğine göre, toplumsal insanların duyuları toplumsal olmayan insanların duyularından çok farklıdır. Müzikten anlayan bir kulak, şeklin güzelliğini anlayan bir göz gibi insan duyarlığının öznel zenginlikleri, kısacası, kısmen geliştirilip kısmen yaratılmış insani güçler olan ve insanca zevk alabilen duyular, insanın nesnel olarak açılan zenginliğinden doğabilir yalnızca. Çünkü beş duyudan başka zihinsel ve pratik denilen duyular da (istem, sevgi, vb.), sözün kısası, insan duyuları ve duyuların insanlığı, insan nesnesinin varoluşunun bir sonucu, insansallaştırılmış doğanın bir sonucu olarak ortaya çıkar."

"İnsan, içsel mallara sahip olmadıkça, yani kendi fiziksel, ussal ve tinsel güçlerini geliştirmedikçe –bu, toplumsal kurumlar vb. gibi onları geliştirecek araçların olduğunu varsaymak demektir- zenginlik yaratmayı hiçbir zaman başaramaz. Böylece bir ulus ne kadar uygarsa, ulusal zenginliği de o kadar artar."

"Sanatsal yeteneğin yalnız birkaç bireyde toplanması ve bunun sonucunda aynı yeteneğin halk yığınlarında baskı altında bulunması iş bölümünün bir sonucudur. Belirli toplumsal koşullar altında herkes çok iyi ressam olabilse bile, bu herkesin aynı zamanda özgür bir ressam olmasını önlemez, öyle ki burada da, 'insansal' emekle 'bireysel' emek arasındaki ayrım iyice anlamsızlaşır. Sanatçının, iş bölümünden ileri gelen yerel ve ulusal darlığa boyun eğmesi, bireyin yalnız belirli bir sanata boyun eğerek yalnız bir ressam, bir heykeltraş vb. olması, sanatının adı bile mesleksel gelişmesinin darlığını ve sanatçının iş bölümüne bağımlılığını dile getiriyor –toplumun sosyalist örgütünde bütün bunlar ortadan kalkar. Toplumun sosyalist örgütünde ressam yoktur; başka işleri yanı sıra, resim de yapan insanlar vardır."

K. Marx, Collected Works

"Gençlikte görü, yaşlılıkta düşünme ağır basar. O nedenle ilki şiir, ikincisiyse daha çok felsefe çağıdır. Uygulamada da gençlikte görülmüş olan ve bunun izlenimi, yaşlılıkta ise yalnızca düşünme kişiyi derinden etkiler."

"Güzellik kısmen sağlığa benzer. Özneye ilişkin bu meziyet aslında her ne kadar dolaysız bir biçimde değil, başkaları üzerinde bıraktığı izlenim yoluyla salt dolaylı olarak mutluluğumuza katkıda bulunursa da, gene de, hatta erkekte de, büyük önem taşır. Bize kalpleri önceden kazandıran açık bir tavsiye mektubudur güzellik."

"Sanat, insanı, kaynağı kör bir yaşama istenci olan, evreni ve insanı avuçları içine almış bulunan köklü ve sürekli acıdan korur; daha fazlasını da yapar, sanat, o kör yaşama isteğini derin ve yüce bir müziğe dönüştürür. Bu bakımdan varlık, somutlaşmış evren kılığına bürünmüş bir müziktir."

A. Schopenhauer, Essays and Aphorisms

"Sanat, bir eğlence değil, yaşama katlanmanın en yüksek ve tek doğal biçimidir. Varoluş ve dünya ancak estetik bir olay oldukları ölçüde öncesiz ve sonrasız olarak doğrulanabilirler."

F. Nietzsche, Die Philosophie in tragischen Zeitalter der Griechen

"Kendi sorunları üstüne düşünmeye başlayan ve bu sorunlara ilişkin bir bilinç sahibi olan toplumlar ancak felsefe yapabilirler. Çünkü felsefe, kültür sorunlarını çözmüş toplumların işidir."

F. Nietzsche, Das Philosophen Buch

"Sanatın özü, belli türden bir yalandadır... Hakikat yüzünden ölmemek için elimizde sanat var... Sanat nasıl mı doğar? Bilgiye karşı bir deva, bilime karşı bir panzehir olarak doğar. Yaşam, ancak sanatın yanıltmaları sayesinde yaşanabilir hale gelir."

"Sanat yalnız yaşamın görünüşünü, yaşamın bize sunduğu manzarayı çekilebilir ve katlanılabilir kılmakla kalmaz, ama aynı zamanda üzerinde uzanan ve saf olmayan düşüncenin de çiçeklenmesini sağlar."

F. Nietzsche, Die Geburt der Tragödie

"Sanat bir buluştur... Sanat yapıtı ise imgesel bir yapıntıdır."

"Sanatçı, rolü herhangi bir şeyin niteliğini sezgisel bir biçimde algılamak, sezmek olan bir çilekettir."

"Komik, zekaya, yalnızca zekaya hitab eder. Ancak gülmeyi anlamak için onu doğal çevresi olan toplumun içine koymak, özellikle toplumsal nitelikte olan yararlı işlevini belirtmek gerekir... Komikteki saçmalık, rüyalardaki saçmalığın aynıdır."

"Yarar gözetmeyen sanat, yarar gözetmeyen düşünce gibi bir süs takısıdır."

"Eğer duygularımızın, bilincimizin kapıları doğrudan doğruya gerçekliğin kendi eliyle çalınsaydı, eğer eşya ve kendi kendimizle doğrudan doğruya anlaşabilseydik sanata gerek kalmayacak, daha doğrusu hepimiz sanatkar olacaktık; çünkü o zaman ruhumuzla doğa daima hep birlikte çarpacaktı."

"Sanat, hiç kuşku yok ki gerçekliği daha açık ve doğrudan, başka deyişle, dolayımsız görüşten ibarettir... İster resim, ister heykel, ister şiir ya da müzikte olsun sanatın tek ereği pratik için yararlı olan simgeleri, itibari, toplumsal olarak kabul edilmiş genellikleri ve nihayet gerçekliği maskeleyen şeyleri bir yana bırakarak bizi gerçekliğin kendisiyle yüz yüze getirmektir."

H. Bergson, Le Rire

"Her çağ bir sonrakini yalnız düşlemekle kalmaz, ama düşlerken aynı zamanda onu uyanmaya da hazırlar."

W. Benjamin, Schriften

"Her gerçek sanat yapıtında bu yapıtın, kendini ortaya koyanın yüzüne yaklaşmakta olan bir sabah rüzgârının serinliğiyle estiği bir yer vardır. Bundan çıkan sonuç, çoğu kez ilerlemeye ilişkin her türlü bağıntıyı ışığı kırarcasına kırdığı varsayılan sanatın, ilerlemenin gerçek işlevine hizmet edebileceğidir. İlerlemenin asıl yuvası, zamanın akışının sürekliliğinde değil, ama bu akışın kesintilerindedir."

"Bir sanat ürününün biricikliği, onun geleneğin dokusu içinde konumlanışından koparılıp ayrılamayan özelliğidir."

"Sanatsal üretimde özgünlük, halislik ölçütü aranmaz olur olmaz, sanatın bütün işlevi de tersine dönüvermiştir. Sanat, kendisine temel olarak ritüeli alırken, bu değişiklikten sonra, bir başka pratiği kendine temel almıştır, siyaseti."

W. Benjamin, Passagen

"Sanatın görevi, ancak daha sonraki bir gelecekte tam olarak doyum sağlayabilecek bir istemi, bir beklentiyi yaratmaktır."

"Sanatın mekanik yeniden üretimi kitlelerin sanata karşı tepkilerini değiştirmiş bulunuyor. Picasso'nun resmine karşı takınılan gerici tutum, Şarlo'nun filminde ilerici bir tepkiye dönüşmektedir. İlerici tepki, bir uzmanın anlayış ve bakış tarzı içinde, kitlenin görsel ve duygusal ilgileniminin birbiriyle kaynaşması biçiminde ortaya çıkmaktadır... Sinema perdesinde ise bu durum, kamunun eleştirel ve alımlayıcı tutumlarının birbirine denk düşmesi şeklinde kendisini göstermektedir."

"Klasik estetik kuramın kendisine temel aldığı bilgi kuramının da günü geçmiştir. Elektronik iletişim araçlarının egemen oldukları çağımızda, nesne ile özne arasındaki eski çözümleyici ve eleştirel düşüncelerin ilgilenmedikleri yeni ve köklü bir ilişki doğmuş bulunmaktadır. Kendine yeterli bir sanat 'idea'sı uzun zamandır çökmüştür."

W. Benjamin, Illuminationen

"Sanat, eksiksiz biçimde betimlenemeyen bir şeydir."

"Duyusal güzellik, sonucun, yani etkinin en önemli öğesi değildir; ama o, en ilksel ve en temel olandır; aynı zamanda da en evrenseldir."

"Öteki değerler gibi güzellik de yaşam içtepisinin dolayımsız ve açıklanamayan tepkisinden ve doğal yapımızın usdışı kısmından doğar."

"Güzellik, bir şeyin niteliğinden duyulan hoşlanmadır... Bir şeyin niteliğinin bizde yarattığı hoşlanmadır... Güzellik, hazzın nesnelleşmesi tarafından kurulur; yani nesnelleşmiş hazdır."

G. Santayana, The Sense of Beauty

"İyiyi, güzeli ve sevinci olduğu gibi hakikati de uzak ve kopuk bir şey olarak değil, yapmakta olduğunuz ya da yapacağınız şeylerde arayın."

B. Croce, Bréviaire d'Esthétique

"Asıl sorun katharsis yoluyla seyirciyi arındırmak değil, ama onu değişmiş bir insan olmaya doğru yönlendirmektir; daha doğrusu, tiyatronun dışında da kendisini tamamlamasını gerektiren değişimlerin tohumlarını onun içine ekmektir."

B. Brecht, Tretyakov'a Mektup

"Bilim çağının tiyatrosu, diyalektiği tat alınır bir duruma getirecektir; çünkü bütün sanatlar, en üstün sanat olan yaşama sanatına hizmet ederler."

"Kendisi güldüremeyen bir tiyatro, haline gülünecek bir tiyatrodur."

"Yaşamını daha iyi kılma özgürlüğü, insanın temel özgürlüğüdür. Kültürün gelişebilmesi, bu özgürlüğe bağlıdır ve yaşamını daha iyi kılma özgürlüğü üzerine konuşulmazsa, özgürlükle kültür üzerine söz etmenin anlamı yoktur."

"Tiyatroda yalnızca olayları izleyip tipleri görmüyorsunuz; aynı zamanda bir yaşam deneyimini de paylaşıyorsunuz."

B. Brecht, Schriften zum Theater

"Yalnız güzel sanatı duyumsamak hiçbir yere götürmez."

Ernst Bloch, Das Prinzip Hofnung

"Edebiyatın anlamı, yaşamın anlamıdır."

"Toplum bütünleştikçe zihnin yabancılaşması da büyümekte ve bu yabancılaşmadan kaçması daha paradoksal olmaktadır. Kültür eleştirisi kendisini barbarizm ile diyalektiğinin en son aşamasıyla karşı karşıya bulmaktadır... Auschwitz'den sonra şiir yazmak barbarcadır."

"Sanatı yalnızca toplumsal direnme gücü hayatta tutar."

"Teori, sanattan uzak değildir. Her ikisi de doğrudan ilişki içindedir. Teori de sanat gibi pratiğe yöneldiği zaman öğretici sonuçlar doğurur."

"Bir sanat yapıtı, içinde doğduğu toplumun tüm yapısal özellikleriyle dile rilmişse, ciddi ve tutarlıdır."

T. W. Adorno, Prismen

"Her sanatsal ilerleme ancak özgür olması halinde yaşamda kalıcı bir nitelik kazanır. Öte yandan, gündelik kültür üretiminin niteliği beyliktir. Bu türden kültürler, kültür endüstrisinin tekeli tarafından teşvik edilir, geliştirilir ve yaygınlaştırılır. Gündelik kültürde her şey kör bir belirlenmişlikle geniş kitlelere ulaşarak onları kıskacı içine alır."

T. W. Adorno, Philosophie der Neuen Musik

"Sanat, zedelenmiş bir mutluluğun taşıdığı vaaddir."

"Tinsel, kültürel olgular ve sanat yapıtları bütünüyle maddi gerçekliğe indirgenemez; onların göreli bir özerklikleri vardır. Sanat yapıtı, özellikle, içinden çıktığı toplumun bütün çelişkilerini taşır; bu çelişkileri aşamaz, ama aşma ya da değiştirme, dönüştürme potansiyelinin bekçiliğini yapar."

T. W. Adorno, Die Aesthetische Teorie

"Sanat yapıtı, tepe noktasına metafizik niteliklerin gün ışığına çıkmasıyla ulaşır."

R. Ingarden, Das Literarische Kunstwerk

"Sanat yapıtındaki polifonik uyum, yazınsal yapıtın da temel bir öğesidir ve bir yapıtın sanat yapıtı olması için bu polifonik uyumun sanat yapıtı içinde onun metafizik niteliklerini açıklaması gerekir."

R. Ingarden, Untersuchungen zur Ontologie der Kunst

"Büyük sanatçılar, insan soyunun ilerlemesinde her zaman

öncü rolünü üstlenmişlerdir. Yaratıcı yapıtlarıyla en önce onlar, nesneler arasındaki bilinmeyen bağlantıların gizini açığa çıkarırlar; bilim ve felsefe, bu bağlantıları ancak çok sonraları tam olarak biçimlendirebilirler."

G. Lukacs, Studies in European Realism

"Sanatı eğer insanlığın gelişmesinin bir kendinde bilinci olarak betimlersek, süreklilik momentini de tam merkeze getirip koymuş oluruz."

"Her sanatsal eylemin ardında şu soru gizlidir: Bu dünya ne ölçüde gerçekten insanın olan bir dünyadır ve insanoğlu bu dünyayı ne ölçüde insanlığına yaraşan bir dünya olarak anlayabilir?"

G. Lukacs, Aesthetik

"Sanat, yaratılmış hakikatin sanat yapıtında saklanmasıdır."

"Sanatın özü, varlığın hakikatinin kendiliğinden gelip yapıta oturmasıdır."

"Sanat yapıtı dünyanın açıklığını açık kılar."

"Güzel göreli olarak hoşlanmadan ve bu hoşlanmanın nesnesinden sayılamaz. Güzel, biçime dayanır; güzelliğin biçime dayanması şundan ötürüdür: Çünkü biçim bir zaman var olanın var olması olarak varlıktan ışıklanmıştır."

"Sanat yapıtındaki hakikatin malzemesi, öyle bir var olanı yaratıp meydana getirir ki bu var olan ne daha önce yaratılmıştır, ne de daha sonra var olacaktır."

M. Heidegger, Die Holzwege

"Sanatçı sürekli olarak yeniden yaratmak zorundadır; her yeni yapıt bir öncekinin yıkımı anlamına gelir; çünkü sanat olanaksıza duyulan isteğe biçim verilmesidir."

"En yetkin biçimdeki saçma zevki, işte bu yaratmadır."

"Eğer dünya açık olsaydı, sanata gerek kalmazdı."

A. Camus, Le Mythe de Sisyphe

"Sanat yapıtı gerçekdışı bir şeydir."

"Estetik seyir kışkırtılmış bir düştür ve gerçekliğe geçiş de otantik bir uyanıştır."

J. -P. Sartre, Imaginaire

"İmge bir edimdir, bir şey değil."

J.-P. Sartre, L'Imagination

"Yorumlama, anlamaya sonradan katılan ya da ara sıra ona katılan bir eylem değildir. Tersine, anlamak daima yorumlamak demektir ve yorumlama da bundan ötürü anlamanın açık bir biçimini gösterir. Bu görüş çerçevesinde yorumlayan dil ve kavramsallık, aynı şekilde anlamanın bir içyapı öğesi olarak bilinir ve böylece genelde dil problemi, rastlantısal bir ikinci derecede gelen sorun olmaktan çıkarak felsefenin merkezine yerleşir."

"Nasıl birey öbür bireylerle tinsel bir beraberlik içinde bulunduğu için hiçbir zaman bir birey değilse, bunun gibi, bir kültürü içine alması gereken kapalı bir ufuk da bir soyutlamadır. Hiçbir zaman belli bir yere bağlı olmama ve bunun için de hiçbir zaman kapalı bir ufka sahip olmama, insan varlığının tarihsel hareketliliğini oluşturur."

H. G. Gadamer, The Truth and Method

"Anlama yetisinin ilerlemesi geniş anlamında sanatlar, bilginin arttırılmasının, buluşun ve yaratmanın ciddi yolları olarak görülebilirler."

"Dünya hakkında öğrenebileceğimiz her şey, onun doğru çevrilmelerinde bulunur; yani dünya hakkındaki değişik, çeşitli ama uygun yorumlarda gizlidir."

N. Goodman, The Languages of Art

"Bir sanat yapıtı ne başlar, ne de biter; olsa olsa öyle gibi görünür."

"Sanat yapıtı, köklü bir biçimde ikircikli bir bildiri, bir tek gösterende birlikte var olan bir gösterilenler çokluğudur; bu durum her sanat yapıtının bir kendine özgülülüğünün olması demektir. İkircikliği değer olarak gerçekleştirebilmek için çağdaş sanatçılar çoğunlukla formsuzluğa, düzensizliğe, rastlantıya, sonuçların belirsizliğine baş vurmuşlardır. Bu yolla bir yapıtın hangi sınırlarda ikircikliğini keskinleştirebileceğini ve 'yapıtın' niteliğini yitirmesine yol açmaksızın, alımlayıcının etkin müdahalesine bağlanabileceğini belirleyecek, biçim ile açılış arasındaki diyalektiği saptamak istemişlerdir. Burada 'yapıt' sözcüğünden şu anlaşılmalıdır: Yorumların ardışıklığına, bakış açılarının evrimine olanak veren, ama aynı zamanda da bunları düzenleyen yapısal özelliklerle donan-

mış bir nesne."

U.Eco, L'Oeuvre Ouverte

"Estetik, maddi sanat ürünlerinin incelenmesi değildir yalnızca; bu maddi ürünler arasında ve bu maddi ürünler konusunda 'öznel' denilen gerçekliklerin araştırılmasıdır."

O. Revault d'Allonnes, La Création Artistique et les Promesses de la Liberté

"Sanat episteme-üstüdür; episteme'nin bütünüyle ilgili, bilgiyi olanaklı kılan derin düzenlemelerin bir alegorisidir."

M. Foucault, Les Mots et Les Choses

"Kuşaklar korkunç bir ivmeyle kendi kendilerini çökertiyorlar. Bir yapıtın modern olması için önce postmodern olabilmesi gerek. Böyle anlaşılan postmodernizm, sonuna gelmiş modernizm değil, oluşum durumundaki modernizmdir ve bu durum süreklidir."

J. - F. Lyotard, La Condition Postmoderne

Yüzyılımız sanatta bir devrimle başladı

Server Tanilli

Pek önemli bir olgudur: Birinci Dünya Savaşı, Avrupa'nın gerilemesi, bir başka deyişle "Avrupa'nın ayrıcalıklarını yitirmesi" sürecini başlatır. Kıtanın, dünya çapındaki maddî üstünlüğü çökmektedir. Savaşın arkasından, istikrarı kurma yolunda kimi başarılar görülürse de, geçicidirler; hele hele iktisadî onarma başarısızlıkla sonuçlanır. Tutucu güçlerin yuvalarından dışarıya fırladıkları görülür; böylece, siyasal ve sosyal onarma da ahım-şahım değildir.

Ne var ki, aynı dönemde, yaşlı kıta yoğun bir fikrî etkinliğe de sahne olur; yüzyılın başındaki bilimsel buluşların bir sonucu olan bu etkinlik, bilimsel bilginin ve çeşitli felsefe öğretilerinin dayandığı bütün ilkeleri yeniden tartışma konusu yapar. Yaşanmış bir dünya savaşı felâketi, onun eseri olan siyasal ve sosyal istikrarsızlık, yeni bilimsel ve felsefî kuramların doğurduğu karışıklık ve bulanıklığı arttırır. Dünyada olan biten derin değişikliklerin az çok bilincine varış, tüm fikir ve sanat alanlarında bir yenileşme isteğine yol açar; sanatta olanlar ise, hemen her yönden bir devrimdir gerçekte.

Kısaca da olsa, üzerinde durmakta yarar var olgunun.

Bilimdeki köklü değişiklik ve felsefe

XX. yüzyılın başları, Birinci Dünya Savaşı'nın eşiğinde, XVIII. yüzyılla XIX. yüzyılın bir bölümünün eseri olan akılcı iyimserliğin egemenliğindedir hâlâ; söz konusu iyimserliğe göre, insan, bilimlerdeki gelişme ile, ancak akla dayanan, yani bilimsel bilgilere ve ilkelere uygun olarak yönünü bulacaktır. Bununla beraber, 1914'ten önce bile, XIX. yüzyılda, **Kierkegaard**'la **Nietzsche** akılcılıkla bilimci iyimserliği tartışma konusu yapmış ve onların temellerini sarsmışlardı. Böylece, yalnız **Kant**'ın ve **Comte**'un mirasını değil, Rönesans'la doğmuş hümanizmayı da altüst etme tehdidini haber veren bir buna-

lım gelip çatmıştır.

Yeni bir fikir ortamını haber veren, en başta fizik ve matematik bilimlerindeki devrimdir. Vaktiyle **Euklides**'in ve **Newton**'un ileri sürdüğü ve yapının da üstüne kurulu olduğu eski bilimsel kavramlar, neredeyse birkaç yıl içinde aşılmış bulunuyordu. **Einstein**'ın "görelilik kuramı" otoritesini kurmuştur; ister sınırlı ister genel biçimleriyle olsun, **Euklides**'in geometrisi ile **Newton**'un mekaniğini yıkarken, fizikte bir dizi buluş da bilimde belirlenimcilik (determinizm) ilkesini sarsar.

Gelişmeler, felsefeye de yansır ister istemez.

Belirlenimciliğin (determinizm) bunalımı ile daha da ağırlaşan bilimdeki bu bunalım, eski akılcılığı derinden derine sarsar; **Bergson, W. James, Unamuno** ile –gitgide daha güçlü- akla karşı bir akım gelişir. Bu akım, Almanya'da savaş sırasında ve savaş ertesi görülür: **Max Scheler, Husserl**'in fenomenolojik yöntemini ahlak (etik) sorunları alanına taşır ve hiçbir mutlağın ya da yüce amacın geçerli olmadığı bir dünyanın karşısına, başında Hıristiyanlığın tanrısının bulunduğu sert bir değerler sistemini çıkarır. Ancak, 30'lu yıllarda **Heidegger**'ledir ki, bu akla karşı akım, varoluşçuluk (existentializm) kisvesiyle kesin bir yayılışa kavuşur.

Heidegger'in eseri Almanya'da, **Hitler**'in iktidara geçişine en yakın yıllarda ete kemiğe bürünür: *Varolmak ve Zaman* 1927'de, *Kant ve Metafizik Sorunu* 1929'da, *Metafizik Nedir?* de 1930'da yayımlanır. Bu eserlerle, varoluş felsefesi, genel okuyucunun karşısına çıkar ve hemen pek geniş bir ilgi toplar. Bir ölçüde, kuzey romantizmi ve **Kierkegaard**'ın bunalım felsefesiyle dirsek teması içindedir; bilimdeki bunalımın, daha da genel olarak savaş sonrası Almanya'daki karışıklık ve savruluşun yarattığı bir iklimde soluyan aydın çevrelerin arasına gelip girmiştir. Görecilik (relativizm); her türlü değere olduğu kadar bilimsel doğruların nesnelliğine de inanmama egemendir; ve her türlü fikrî kesinlikle bağlarını koparmış, akla karşı bir ilâhiyatı savunan **Karl Bart**'ın ortada dolaştığı bir dönemdir de o. Böylece, **Heidegger**'in felsefesi Alman toplumunun, en başta da akla karşı bir tavır takındığı yılların dile gelişi olarak ortaya çıkar.

Daha da yakından bakıldığında, söz konusu felsefe, yüzyılın başlarındaki ve savaşın da doğruladığı bütün edebî ve sanatsal hareketlerin felsefî alana taşınmasıdır. "Saçma" (absurd) kavramını ilk kez ortaya atarken, şunların da altını çizer: Varlığımız, bir hiçlik zemininde belirir ve "felsefe, olsa olsa bir bunalım ve umutsuzluk kültürüdür"; insan, kural ve değerlerini kendisi edinmek zorundadır. Varoluşçuluğun -**Heidegger**'le beraber- en önde temsilcilerinden biri olan **Kari Jaspers** ise, umutsuzluk ve saçmadan yakasını Tanrı'ya inanmakla sıyırır.

Öte yandan, kimi insan bilimleri de bunalım içindedir. Özellikle psikoloji ve sosyoloji, yöntemlerinin temelini yeniden düşünmeye başlarlar.

Özetle, bilimsel devrim, akılcılığa ve belirlenimciliğe ağır bir darbe vurur; "Evrensel Akıl" düşüncesini yıkar, bilinçaltının rolünü gün ışığına çıkarır ve insanı hükmü altına alıp davranışlarını yönlendiren akıldışı karanlık güçlerin önemini belirtirler. Bu akla karşı tavırdan en başta yararlanan da kim olsa gerekir?

Din ve gelenekçilik!

Buraya kadar söylediklerimiz bilim ve felsefe alanında olup bitenler. Peki ya edebiyat ve sanattaki gelişmeler? Oralarda neler olur?

O alanlarda da bir yenileşmeye tanık olunur. Bu yenileşme, bilimsel ve fikrî buna-

lımla derinden derine ilişki içinde, ama tam bir "ayaklanma havası içinde" olur.

Nasıl?

Sanat, eski uzlaşmaların karşısında

Söz konusu ayaklanma, önce, edebiyatta, resimde, müzikte evrensel çapta kabullenilmiş "uzlaşma"lara karşıdır. Maddî uygarlıktaki değişmelerin hızlanışı, yeni bilimsel buluşların yankıları ve o zamana değin yerleşmiş sayılan kavramlarda yol açtıkları altüst oluş, sanatsal ve edebî uzlaşmalar üzerinde de etkilerini gösterirler ve onlar da göreciliğin (relativizm) izlerini taşırlar.

Öte yandan, evrensel uzlaşmalara karşı ayaklanmaya, aklın ve mantığın kabul ettiği nesneye karşı bir tepki de eşlik eder. "Kendinden bir şey olarak bellediğimiz nesneye anlam veren biziz, denir; her sanatçı, ressam, şair, heykeltraş, müzikçi, yazar, dünya görüşünü ortaya koymak üzere, kendi anlatım biçimini, kendi dilini yaratmalıdır." Bu bakış biçiminin oluşmasında, sanatçıyı alabildiğine yeni ve esnek bir dünyaya getirip sokan siyahların sanatının etkisi ile, ulusal folklorların, **Manuel de Falla**'mn, **Georges Enesco**, **Bela Bartok**, **Villa-Lobos**'ların esinlendikleri bu kaynakların çekiciliğini de belirtmeli.

Son olarak, yeni biçimlerin aranışında, sadece resmî olana, uygun ve elverişli olana bir tepki değil, yeni bir hümanizma aranışı da vardır: Bu hümanizmada insan, artık akılca kendine yeten, doygun, kendinden emin, dünyanın sahibi olduğuna inanan bir varlık olmayacaktır; akıldışı, ahlakdışının da yeri olacaktır orada; eski tabularından azat edilmiş insan, yepyeni bir bilimin sahibi olarak, nesneler dünyasıyla ilişkilerinde yaratıcı özgürlüğünün bilincine varacaktır bu hümanizmada. Biçimsel sorunlar ağır basar görünse de, doğmakta olan yeni insanı dile getirmek için bir girişimdir bu. Sanat da, "biçim" sorunlarını "temel ve öz" kaygılarından yapay olarak ayırmaz artık; bir insansal içeriği anlatmaya uygun biçimi, sadece onu arar.

Nesneler dünyasına eski bakışla ve onu sürdüren toplumla bu çifte kopuş, savaş sonrası sanat ve edebiyata temel niteliğini verir. Öte yandan, savaş, en iğrenç çıkarların savunulduğu korkunç, dayanılmaz ve saçma bir öykü olmuştur. Savaş sonrasının sosyal ve siyasal karışıklıklarla dolu ortamı ise, bütün sosyal uzlaşmaları sarsan, toplumun çeşitli sınıflarını bir yararlanma ve kurtuluş açlığı içine atan düşüncelerin genel olarak mayalanışını hazırlamıştır.

Gerçekten, savaş bittiğinde, siperlerin karabasanını unutmak söz konusudur; kimi insanlardaki iyimserlik ve kayıtsızlık, aslında çeşitli biçimlerde kendisini belli eden dönemin kaygı ve kötümserliğini güçlükle saklar. Önce, "somut yaşam"ın zevklerinden yararlanma, onları yaşamak ve bu arada kural ve tabulardan kurtuluş ağır basar; **Jean Cocteau'nun, H. de Montherlant, Aldous Huxley, André Gide**'in şöhreti işte o zaman sarar dünyayı; **Gide**'in 1897'de yayımlanmış ve yirmi yılda beş yüz nüsha bile satamamış kitabını, *Dünya Nimetleri*'ni burjuva gençlik başucu eseri yapar, çünkü zevki aramaktan başka hiçbir kural öğütlemez kitap. Her türlü ahlak kuralından yakayı sıyırmanın bir gerekçesi gibi görünen psikanaliz de o sıralarda alabildiğine revaç kazanır. **Marcel Proust**'un (*Geçmiş Zaman Peşinde*, 1913-1928) ve **Joyce**'un (*Ulysses*, 1922) eserlerinin basılıp büyük yankılar uyandırdığı yıllar da o yıllardır: Bu her iki yazar da, iç dünyaya

eğilişleriyle insanı tanımada yeni bir yol açarlar önümüze; ne var ki, okurlar onlarda, peşin fikirlerle ahlak ilkelerinin yerle bir edilişini görürler özellikle. Öyle olduğu içindir ki, o kuşağın manevî rehberi çılgın bireyci **André Gide**'dir ve **Huxley** gibi **Pirandello** gibi, tutarsızlıklarla dolu bir dünyada insanın tutarsızlığını göstermekte; insanların eylemlerinin çoğunun mekanik ve içtenliksiz olduğunu, onların niyet ve tutumlarıyla eylemlerinin gerçekliği arasında sürgit bir uyuşmazlığın bulunduğunu belirtmektedir.

Öte yandan, kaygının kaçışa götürdüğü insanlar da vardır: "İnsan, Tanrı'dan kaçtıktan sonra kendinden kaçıyor; sefaletini birkaç dakikalığına gözünden saklayacak düşlere ve yapaylıklara kaçıyor," der **Papini**. Kimileri, salt biçimsel güzelliğe sahip ama anlamdan ve insansal içerikten yoksun "saf şiir"e kaçarlar. Başkaları da vardır ki, bir fantezi dünyasını yaratmaya kaçarlar (**Cocteau, Giraudoux**); kendilerini unutmak ya da bilinmeyen dünyaların aranışı içinde yolculuğa çıkarlar (Amerikalılar Amerika'dan kaçıp Avrupa'ya gelirler, Şilili **Pablo Neruda** ile **André Malraux** Uzakdoğu'ya giderler); **Saint-Exupéry** gibi tehlikeye ve eyleme, Dada ve gerçeküstücülük gibi zekânın serüvenlerine kaçanlar da vardır.

Her ikisi de birbirinin çağdaşı olan **Paul Valéry** ile **T.S. Eliot**, modern insanın güçsüzlüğüne inanırlar. **Valéry**, o ünlü cümlesini o sıralarda söyleyecektir: "Biz öteki uygarlıklar, şimdi anlıyoruz ki ölümlüyüz." Bir anlamı da şudur o sözlerin: Beyaz insanla, bireyciliği tepe tepe kullanan bir sosyal sınıfa sırtını dayamış olan Batı uygarlığı ölmektedir.

O yıllarda Anglosakson romanında olan biten de önemlidir: Amerikalı "kayıp kuşak"ın yazarları (**Sinclair Lewis, Scott Fitzgerald, Hemingway, Dreiser, John dos Passos**), sadece ve üstelik pek fazla maddî mutluluklara dönmüş bir dünyaya karşı çıkarak, Amerikan yaşamının eleştirisine verirler kendilerini ya da bedensel tutkuyu tanrılaştırırlar ki, **Henri Miller**'le tam bir cinsellik dinine varacaktır. Gözalıcı bir romancılar topluluğu oluşturan İngiliz yazarları (**Virginia Woolf, Clemence Dane, Margaret Kennedy, Rosamund Lehmann**...), incelmiş bir toplumu, işe yaramaz hale gelmiş insanları nesnel bir gerçekçilikle anlatırken, Victoria çağının tabu sorunlarına yaklaşmakta da duraksamazlar; **D.H. Lawrence**'te olduğu gibi kimi zaman alabildiğine çiğdir bu yaklaşım ya da **Aldous Huxley**'de olduğu gibi şaşkın bir dünyanın edepdışı hicvi halindedir.

Yeni yazarlar ve sahneye koyucularla, tiyatroda da bir devrim olur.

O yılların sanat ve edebiyatından söz edip de Dada hareketinden ve gerçeküstücülükten bahsetmemek doğru olmaz. Yukarda bir yerde söylediğimiz "ayaklanma" havasını belki en iyi dile getiren, işte bu ikisidir.

Dada Hareketi ve Gerçeküstücülük

1915'te New York'ta Fransız ressamı **Marcel Duchamp** ile İspanyol **Francis Picabia**'nın karşılaşmasının bir ürünü olan harekete, adını, 1916'da Münih'te, çeşitli ülkelerin siyasal sürgünlerinden oluşan bir ortamda **Tristan Tzara** verir; 1919 yılından başlayarak da, Paris'te yoğunlaşır hareket ve ünlü *Dada Bildirisi* de orada yayımlanır. Hareket, genç sanatçı ve şairleri bir araya getirir. Nedir düşünüp söyledikleri? Şu: Savaş, bütün saygın değerleri, bütün kazanılmış durumları yerle bir etmiştir; ayrıca, kıyımlar için birleşen "seçkinler"in, yakıp yıkma araçlarını yetkinleştiren bilimin, boğazlaşmalara ge-

rekçe arayan filozofların, kiliselerin özel bölümlerinde müminlere seslenen sanatın da iflâsıdır o!

1914 öncesinde olduğundan farklı olarak, başkaldırı, sadece estetik anlamda değildir; büyük çatışmada yenenlerle yenilenlerin bitkinliğinin, pek pahalıya malolmuş savaş kazanımlarının yol açtığı sosyal kaygıları da içerir. Hepsinin de gözünde, var olan rejimler, özellikle de bütün bir uygarlık iflâs etmiştir.

1920 yılı, onların nihilizmini kızıştırır ve bir "Dada ortamı" yaratır: Temsiller, sergiler, gösteriler skandala yol açar; bütün değerleri, özellikle de estetik değerleri yıkmaya yöneliktir hepsi de.

Her şeye "Hayır!" denir.

Almanya'da, yenilgi ile sosyal bunalımın ayrıca desteklediği Dada hareketi, daha siyasal bir renge bürünür hemen; Fransa'dakinin tersine, edebî olmaktan çok sanatsaldır ve daha az merkezîleşmiştir: Alman burjuvazisi ve militarizminin karikatürcüsü **Georg Grosz** ile Berlin grubu; **Baargeld, Max Ernst, Hans Arp** ile sosyal konularda daha köktenci Köln grubu; şair ressam **Kurt Schwitters**'le Hannover grubu görülür.

Bu anarşik çalkantıdan gerçeküstücülük (sürrealizm) doğar ki, yüzyılın ortalarının belki en bereketli hareketi olacaktır. Onun söylediği nedir? Gerçeküstücülük, "geleneksel hümanizmanın düşünme ve duyma biçimlerine bir reddiye"dir; içtenliği yeniden bulmak, "aklın bozucu etkisi"nden kaçmak için, bilinçaltına eğilmeyi gündemine alır. 1924'te, **André Breton** *Gerçeküstücü Bildiri*'yi yayımlar ve bir Gerçeküstücü Araştırmalar Merkezi açar; tedirginlik ve şaşkınlık sağlamak amacıyla, otomatik yazma usulleri ısmarlar; düşünce kendi haline bırakılmalı; bizi aklın denetiminden kurtarıp fikirden çok daha iyi gerçekliğe yaklaştıran düşleri belirtmek amacıyla ipnotik uykudan yararlanılmalıdır. Hareket, pek çabuk, sadece "düşüncelerde" bir devrim arayanlarla, 1925 dolayında burjuvazinin sertleşip kasılmasına bakıp -bir an için- komünistlere yaklaşanlar arasında bölünür.

Şiirde, **Louis Aragon** ve **Robert Desnos**'la beraber, **Paul Eluard** en önde gelen temsilcidir; imgelerinin zenginliği, ölçü-uyak gibi hiçbir şiirsel öğe taşımayan bir sanata dayanıp bir sarsıntı yaratan -alışılmamış- yaklaşımlarıyla, dönemin Fransız dilinin en büyük şairi de odur. Büyük İspanyol şairi **Frederico Garcia Lorca**'yı etkileyen hareket, 1930'larla beraber Fransa dışında da alabildiğine yaygınlaşır; şair **René Char**, sinemacı **Bunuel**, ressam **Salvador Dali** gibi, öğretiyi derinleştirip biraz da anlamını değiştiren yeni öğelerle güçlenir. O tarihe değin psikanalize dayanan gerçeküstücülük, bilinçaltını, bütün bir şiirin kaynağı olarak görüyordu; **Dali**, bir akıl hastalığının, paranoyanın çözümlemesine dayanıp, sanatın, bilinçaltı alanını değil saplantı alanını, arzuların çılgın, saçma biçimlerini araştırmasını ister ve böylece gerçeküstücülüğü, denetlenemez olana ve anarşizan olana doğru götürür sürekli.

Resim, müzik, yeni mimarlık

Yaşam koşullarının gitgide artan bir hızla değiştiği zengin ve karmaşık bir dönemde resmin gerçekten insanı anlatması, baştan aşağıya yeni biçimlerin insanın kendisi ile ve dünyayla yeni ilişkilerini yansıtmayı aradığı, tam bir altüst oluş pahasına mümkündü ancak. Dehasıyla bütün bu kuşağa egemen olan **Pablo Picasso**, olağanüstü yenilikçi

yeteneği ile bunun en dikkat çekici örneğidir: Savaşın ertesinde, kübizmini değişikliğe uğratır ve mavileri, kırmızıları ve canlı yeşilleriyle (*Kız Öğrenci, L'Arlequin, Gitar ve Üzüm*) renklere önemini verir, arkasından çok geçmeden -grubun dışında kalmış da olsa- gerçeküstücülüğün etkisine uğrar; 1925'ten sonra, sürüklenen bir dünyanın imgesi olarak, saçma ve gülünç bir görünüm sergileyen biçimsiz kişiler, ürkünç biçimler çizer sistemli olarak; 1937'de de, dönemin dışavurumculuğunun doruğu olarak kalacak eserlerini verir (*Guernica*).

Matisse'in sanatı, 1919'dan sonra gerginlikten uzaklaşır, *Odalisques*'i ile daha sevimli olur; **Juan Gris**'nin, **Derain**, **Dufy** ve **Braque**'m eseri de öyledir; **Braque** kübizmden ayrılır ve natürmortlarına, çıplaklarına, peyzajlarına daha çekici bir güzellik verir. Savaş süresince, hem sanayi uygarlığını, hem de canlı bir sosyal gerçekliği bulmuş olan **Fernand Léger**, bu yeni insanlığı ululamaya adar kendini; onun mekân ve biçim anlayışı, afiş sanatını da pek etkileyecektir.

Gerçeküstücülüğe gelince, onun da sanatçıları vardır ve bir sanat hareketi olarak değerinin en çarpıcı kanıtlarını resimde ortaya koyar ve hepsinde de seyirci güncel gerçekliğin ötesinde bir dünyaya götürülür. 1925'teki ilk gerçeküstücü sergi, **Max Ernst**'i, **Hans Arp**, **Mirô**, **Picabia**, **Klee** ve **De Chirico** ile başkalarını bir araya getirir.

Bununla beraber, 1930'dan sonra, bir bölümüyle Orta Avrupa'dan kovulmuş Alman, Rus, Yahudi sanatçıların etkisiyle, soyut resim Fransa'da ve Birleşik Devletler'de ortaya çıkar. Doğa durmadan değişir, sert görünüşlerin arkasında hareketli bir gerçeklik yatar diyen çağdaş bilime yollamada bulunan soyutçu ressamlar, gündelik yaşamın "doğa"sını hiç hatırlatmayan ama "doğa"nın o güne değin esinlettiği kadar evrensel heyecanlar ve tavırlar esinleten eserler yaratmayı iş edinirler. Akımın içinde yer alan sanatçılar **Arp, Calder, Delaunay, Moholy-Nagy, Mondrian, Schwitters** ve İngiltere'de de **Ben Nicholson**'dur.

Müzik, savaştan yenerek çıkmış ülkelerde, gerçeküstücülüğün etkisinde kalmasa da, edebiyat ve resimdeki aynı eğilim çeşitliliğini yaşar. **Wagner**'in etkisi saf dışı edilmiştir: **Stravinsky**, neoklasik tepkinin ve biçimciliğin zaferinin pek güçlü temsilciliğini üstlenirken, **Ravel**'le **Roussel** "Debussy devrimi"ni sürdürürler; **Eric Satie**'nin çevresinde toplaşan "Altılar Grubu", tersine **Debussy**'nin "izlenimcilik"ine karşıdır; 1936'da da, **Olivier Messiaen**'in çevresinde "Genç Fransa Grubu" oluşur. Fransa dışında **Manuel de Falla**, Brezilyalı **Villa Lobos**, **Bela Bartok**, ülkelerinin folklorik geleneklerinden esinlenirler. Ne var ki asıl büyük yenilik, Amerikalı Siyahîlerin folklorundan doğmuş cazın Avrupa'da yayılışıdır ki, pek geniş bir dinleyici kitlesini büyüler; ancak Batı müziğini de ciddî olarak etkilemez, çünkü pek ayrı bir türdendir ve özümlenemez haldedir. **King Oliver**, özellikle **Louis Armstrong** ve **Gershwin** (*Rhapsody in blue*), bu yaygınlığın öncüleridir. 1930'dan sonra, caz derinliğine ve hızlı bir değişikliğe uğrarken, **Duke Ellington**'la zengin bir orkestra yapısına da kavuşur.

Avusturya'da savaştan önce başlamış müzik devrimi, **Schönberg** ve çömezleri **Alban Berg** ve **Anton Webern**'le sürer.

Mimarlığa gelince, 1919 öncesinden başlayarak teknik yenilikler, bu alandaki devrimi hazırlamışlardı. Geçmişteki sorunlardan farklı sorunlar, büyük kentlerde kendilerini gösterirler: Yüksek arsa fiyatları, boş mekânların darlığı, taşımaları örgütleme sorunları, -fabrika, okul, hastane gibi- yeni yapı türleri, ısıtmadan aydınlatmaya kadar modern

ihtiyaçlar, eski uygulamalardan farklı çözümler beklerler. Öte yandan, yapım koşulları, yeni maddî araçlar ve yeni yöntemlerle değişikliğe uğramıştır; çoğu inşaat parçaları daha önceden fabrikalarda üretilir, iş onları birleştirmeye kalır. Kimi zaman, evler bile daha önceden üretilmiş parçalarıyla birkaç saatte kurulur. Beton ve çelik, zaten büyük olanaklar sağlar haldedir. Mimarlar, bütün bu kaynaklardan yola çıkıp, sadelik, rasyonel yapı, binanın ayrıldığı amaca en iyi uygunluğu ilkelerine varırlar. Buna "işlevsel sanat" denir ki, **Le Corbusier** onu şu sözlerle dile getirecektir: "Bir ev, içinde oturulacak bir makinedir." 1920'den başlayarak da, bütün bir mimarlık hareketine egemen olanlar, **Mies van der Rohe**'dir, **Walter Gropius** ve **Le Corbusier**'dir. **Gropius**'un 1919'dan başlayarak Weimar'da Bauhaus'la açtığı modern çığır Alman mimarlığını üstün ve öncü hale getirir; ne var ki, Nazizm Bauhaus'u kapatır ve Yahudilerle komünistlerin "soysuz sanatı" dediği bir çığırı mahkûm ederek devleti ve Führer'i yüceltmeye koyulur. Amerikalı mimar **Frank Lloyd Wright**'ın şöhreti zaten dünya çapındadır. **Le Corbusier**'ye gelince, kuramsal yazıları ve doğrudan doğruya kübizmden esinlenen hafif yapılarıyla dev bir etkileyiş içindedir; ne var ki, daha çok yığınla çömezinin bulunduğu dış ülkelerdedir bu etki, Fransa'da bir parça çevreden soyutlanmış olarak kalır.

Sinemada olup bitenler ise, apayrı bir konudur...

Bitirirken

Sözlerimizi bitirirken ekleyeceklerimiz var.

Savaştan yenik çıkan ülkelerde atmosfer yenenlerdekinden pek farklıdır: Devrim, karışıklık, tepki, enflasyon vardır oralarda... Öylesine altüst olup kıvranan bir toplumda, yenen ülkelerde Dada ve gerçeküstücülük biçiminde ortaya çıkan dışavurumculuk, eleştirici biçimiyle uzun süre kendini sürdüremezdi, müsbet ve yapıcı olması gerekirdi; öte yandan, ne izleyici kitle ne de sanatçılar için, gün, gevşeme ve "sanat için sanat" günü değildi. Böylece, öncü araştırma anlayışı sürse de, dışavurumcu dalga, geleceğe dönük daha müsbet bir eleştiriye bırakır yerini: Yeni Nesnellik (Neue Sachligkeit) diye adlandırılan budur. Gelecekte kurulacak toplum üstüne keskin bir bilinç ve gözalıcı bir biçim kaygısıyla okullar doğar. "Enkazla yeni bir dünya kurmak" söz konusudur. XIX. yüzyıl akılcılığının mirasçısı olan **Heinrich Mann**'ın etkisi gerileyiş içindedir; kardeşi **Thomas Mann**'ın etkisi ise, koyu kötümserliği nedeniyle belki, daha büyüktür. Ne var ki, bütün canlılığı ile kendini gösteren, devletin tanrılaştırılmasına karşı başkaldırı, anarşi eğilimi, alabildiğine güçlü insanlık düşmanı güçlerin daha da ezdiği insanın sefaleti duygusudur; **Alfred Döblin**'in, **Jakob Wassermann, Hasenclever, Franz Werfel**'in acılarla dolu çarpıcı eserlerinde yansıyan budur. **Franz Kafka**'ya gelince, hemen hemen tüm eserleri, özellikle *Şato* ve *Dava*, 1924'teki ölümünden sonra yayımlanan yazar, esrarlı ve korkunç güçlerin eline geçmiş ve içinde insanın ezildiği bir dünyanın simgesel betimlemesini yapar. Yeni Nesnellik'in yaydığı irili ufaklı eserlerin içinde, en dikkat çekenlerden biri de, *Üç Kuruşluk Opera*'dır (1928). Yazarı **Bertolt Brecht**, şöhretinin ilk basamaklarındadır ve ilerde bir devrim yapacaktır "epik tiyatro"suyla...

* Bu yazıda, Maurice Crouzet'nin *L'Epoque Contemporaine* adlı eserinde (Histoire générale des civilisations, cilt 7, 5. baskı, Paris, 1969) verdiği bilgilerden (s. 91-104) yararlanılmıştır. Okurlar, daha da ayrıntılı bilgi için, Germain Bazin'in *Sanat Tarihi* (Sosyal Yayınlar, İstanbul, 1998) adlı eserine; *Ana Britannica*'nın konuya ilişkin maddelerine başvurmalıdırlar. (yazarın notu)

Armoni ilkesine ilişkin bir çözümleme

Ömer Naci Soykan

Bir doğa ürününün ya da bir sanat yapıtının 'armonik' olması ne demektir? Bu sorunun belirli bir bakımdan ortaya konumu ve çözümü, eldeki yazının ereğidir.

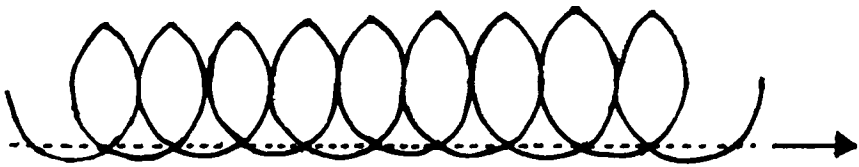
'Harmonia', sözlük anlamıyla, karşıtların uyumlu birliği demektir. Bu karşıtları, araştırmamızın çevrelediği alan bakımından ses, renk, çizgi ve hareketle sınırlıyorum. Bu açıdan yapılan bir sınıflama ise sanatları, öncelikle, ikiye ayırır: 1. Armonisindeki karşıtların 'ses' olduğu sanatlar. 2. Armonisindeki karşıtların renk, çizgi ve hareket olduğu sanatlar: Görsel sanatlar. Bir de her ikisinin birliği olarak, görsel-işitsel sanatlar.

Burada, doğa ürünlerinde de bulduğumuz, görsel sanatlardaki bir armoni türünü, karşıtları hareket olan armoni'yi çözümleyeceğim. Ayrıca, bu armoni türünde yapacağım çözümlemenin, diğer armoni türleri için de ilkece geçerli olacağına inanıyorum. Aynı armoni çözümlemesinin hem doğa ürünleri hem sanat yapıtları için aynen geçerli olacağını varsaymamın nedeni şudur: Armoni, nesnesinin türü ne olursa olsun, o nesneyi algılayan bir suje için, bir insan için bir algı sorunudur. Armoni bakımından, nesnenin sujenin farklı algı organlarına (duyumlarına) hitap etmesi ayrımı dışında, algılamada ayrı bir rolü yoktur.

Armonik bir nesne, biçim kazanmış bir nesnedir. Ama her nesne, zaten biçimi olan bir nesnedir. Biçimi olmayan bir nesne yoktur. O halde hangi biçimli nesneler, onları seyreden sujede bir armoni izlenimi bırakır? Eğer tek bir nesnenin biçiminin armonisinden söz ediliyorsa, demek ki bu biçim, birbirine karşıt konumlu parçalardan oluşan armonik bir bütünlüktür. Eğer birden çok nesnenin oluşturduğu bir nesne-durumunun armonisinden söz ediliyorsa, o zaman buradaki 'armoni' şöyle anlaşılacaktır: İlkin her biri tek başına armonik biçimli olan nesneler, birbirleriyle öyle karşıt konumlarda yerleştirilebilir ki, tümü birden armonik bir görünüm alabilir. İkinci olarak, nesnelerin herbiri kendi başına armonik biçimli olmadığı halde, bu nesneler

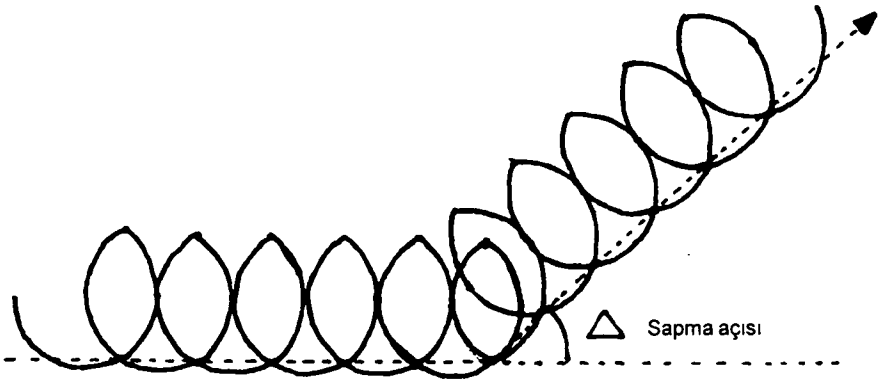
birbirleriyle öyle karşıt konumlarda yerleştirilebilir ki, tümü armonik bir bütünlük oluşturabilir. Ancak böyle bir armoni, hareket halinde olmayan nesne ve nesne-durumlarının tek tek biçimlendirilmelerinde ve karşı karşıya konulmalarında meydana gelen bir armoni olarak anlaşılır. Oysa çözümlemek istediğimiz armoni, karşıtları hareket olan armoni olduğundan burada hareket içindeki nesneleri göz önünde bulunduracağız. O halde, yanıtlamak istediğimiz soruyu, buna göre yeniden ortaya koyalım: Bir nesne ya da bir nesne-durumu, nasıl bir hareket içinde biçim kazanmış olacak ki, o nesne ya da o nesne durumuna 'armonik' diyebileceğiz? Bu soruyu da sınırlanmış alanı için hareket bakımından genelleştirelim: Hangi hareket armonik bir harekettir? Ya da: Hangi hareket, onu izleyen sujede bir armoni izlenimi bırakır? Bu soruyu yanıtlamadan önce, 'hareket'ten neyin anlaşıldığını açıkça belirlemek için, onu ikiye ayırıyoruz: 1- Mekânda yer değişimi anlamında gerçek (reel) hareket. 2- Çizgi, renk, ışık-gölge vb. yardımıyla bir yüzeyde meydana getirilen hareket sanısı: irreal hareket. Hareketi ikiye ayırarak, onu renk ve çizgiye de teşmil ettiğimizden, burada çözümleyeceğimiz armoni sorunu, hareket bakımından da olsa, görsel sanatların tümü için çözümlenmiş olacak. Şimdi sorunun yanıtını verebiliriz: İster real, ister irreal olsun hareketin armonik olmasının anlamı, onun ritmik olması ya da ritm sanısı vermesidir. Demek ki armoni'nin nedeni olan ritmik hareket, hem real, hem de irreal bir hareket olabilir. Bu iki türlü ritmik hareket sanat yapıtlarında bulunabilir. Örneğin, bir resimde, bir heykelde, mimari bir yapıda irreal ritmik bir hareketten söz edilebilir.Ama bir sahne yapıtındaki ritmik hareket ise real bir harekettir. Bir doğa görünümünde de, örneğin dalgaların yalçın kayalara biteviye çarptığı bir manzarada da real ritmik bir hareket vardır ve bu, onu seyredende armonik bir bütünlük olarak algılanır. Demek ki, ister doğal bir nesne- durumunda, ister bir sanat yapıtında olsun, real ya da irreal ritmik bir hareket içinde biçim kazanmış bir bütünlük, aynı zamanda armonik bir görünüme sahip olabilir. Ancak, her ritmik hareket armonik midir? Ya da hangi ritmik hareket. "armonik adını almaya hak kazanır? Bu sorunun yanıtlanması, ritm kavramının çözümlenmesine bağlıdır.

Hızı sabit ya da belirli, düzenli bir değişiklik gösteren ritmik hareket, hareketin yönü ve izlediği yol bakımından üçe ayrılır: 1- Bir doğru parçası üstünde gidip-gelme hareketi. 2- Bir daire çevresindeki döngüsel hareket. 3- Helozonik hareket. 1 ve 2'de hareket, sınırlı bir alan içinde oluşur. Çözümlenebilecek her türlü hareketin sınırlı bir alan içinde oluşması gerekir. 3'de ise, eğer hareketin kesişme noktaları bir doğruyu oluşturursa, hareketin sonsuzca uzayabileceği düşünülebilir. Bunu şu şekilde gösterebiliriz:



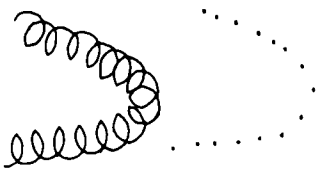
Şekil 1

Görüldüğü gibi burada hareketin alanı sınırlı değildir. Helozonik bir hareketin sınırlı bir alanda cereyan etmesi için, helozon halkalarının kesişme noktalarından geçen çizginin bir doğru olmaması, bu kesişme noktalarından birinde bir 'doğrudan sapma'nın olması gerekir. Bu 'sapma'nın oluşturduğu açıya Δ sapma açısı diyoruz:

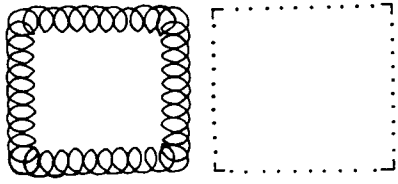


Şekil 2

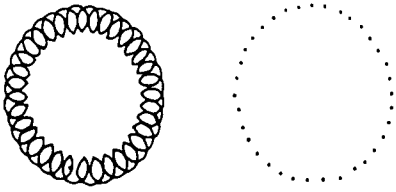
Bu sapma'lar suretiyle meydana gelecek çizgi, gayri muntazam bir çizgi olabileceği gibi, kare, daire ya da herhangi bir şekli de oluşturabilir. Örneğin:



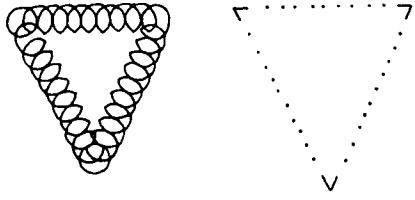
Şekil 3a



Şekil 3b

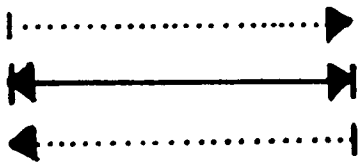


Şekil 3c



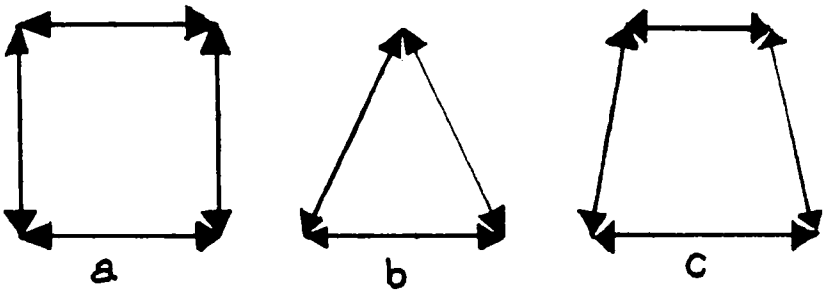
Şekil 3d

Helozon halkalarının kesişme noktalarından geçen çizginin bir daireyi oluşturduğu (Şekil: 3/c) hareketi daha sonra inceleyeceğim. Kesişme noktaları belirli bir şekil oluşturmayan harekette gerçi bir ritm vardır. Çünkü herbir helozon halkası aynen tekrar ediyor. Ama hareket, bir bütünlüğe sahip olmadığından ve bütün olarak tekrarlanamayacağından ritm için tipik değildir. Böylece Şekil: 3/a'daki hareketi de elemiş olduk. Geriye Şekil: 3/b ve Şekil: 3/d'deki kesişme noktalarından geçen çizginin doğru parçaları oluşturduğu ritmik hareket kalıyor. O halde, yukarıda üçe ayırdığım ritmik hareketin üçüncüsü olan helozonik hareketi sorunumuz açısından çözümlenebilecek duruma getirmiş olduk. Yani onu doğrusal ritmik hareket gibi incelenir biçime soktuk. Şimdi, birinci türe koyduğumuz bu hareketi, bir doğru parçası üzerinde gidip gelen bu ritmik hareketi inceleyelim. Bunu şöyle gösterelim:



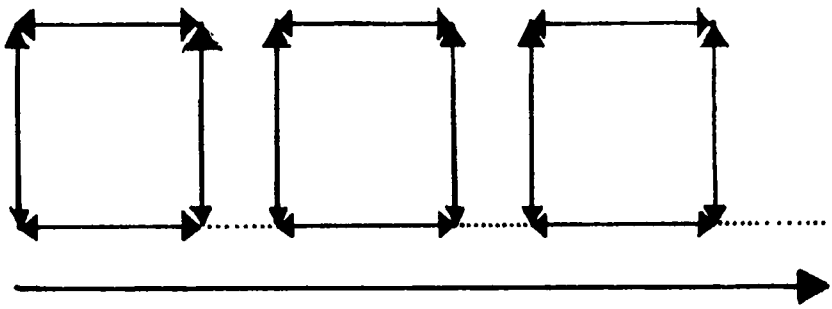
Şekil 4

Bu hareketin sınırlı bir alanda istenildiğince sürdürülmesi için yukarda sözünü ettiğim bir 'doğrudan sapma'ya gereksinim yoktur. Ya da bir başka deyişle sapma açısının doğru parçasının iki ucunda da 180^0 olması gerekir. Bu hareket en basit ritmik bir harekettir ve onda hemen hemen hiçbir armoni yoktur. Hareket yalnızca birkaç kez yinelendiğinde, seyredende bir ölçüde armoni izlenimi verebilir. Ancak, bu gidiş-gelişler biraz daha sürdürülünce, hareket, tekdüze (monoton) bir hareket olur; ondaki gidip gelişler (armoniyi meydana getiren karşıtlıklar) farkedilmez olur. Bu durum, armoninin bir algı sorunu, fizyolojik-psikolojik bir sorun olduğunu gösterir. Bu gidip gelişlerin farkedilir olması ya da daha doğru bir deyişle hareketin tekdüze izlenimi vermemesi için, hareketin dönüş noktalarından birinde bir süre sonra 180^0 olmayan bir sapma açısının gerçekleştirilmesi gerekir. Böylece incelemekte olduğumuz doğrusal ritmik harekette olası sapmalarla meydana gelebilecek şekillerden bir kaçını gösterelim:



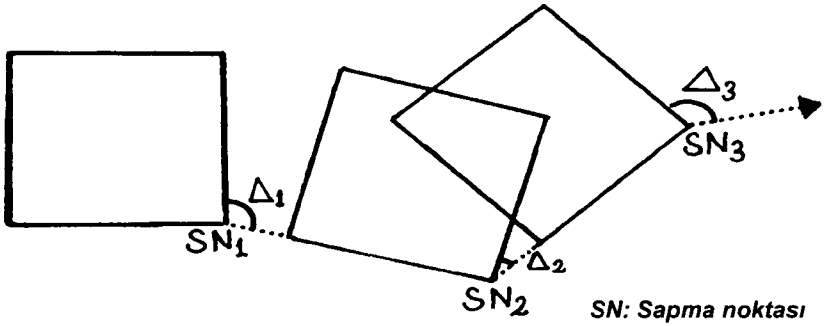
Şekil 5

Görüldüğü gibi bu ritmik hareketlerle, hareketin dönüş noktalarındaki sapma açılarına ve doğru parçalarının uzunluğuna göre, kare, üçgen, yamuk vb. çeşitli geometrik şekiller elde edilebilir. Ancak, yukarda da söylediğim gibi bu şekiller, belirli geometrik figürler olmasa bile, onların kesinlikle belirli şekiller olması gerekir. Aksi takdirde hareket yinelenemeyeceği için ritm elde edilemeyecektir. Ritmik hareketlerle meydana getirilmiş, tamamlanmış, belirli bir şekle, bu ister kare biçimli ya da herhangi başka bir figür olsun, 'mezür' diyoruz. Şimdi, yukardaki şekillerden birincisini (Şekil: 5/a) alıp daha yakından inceleyelim. Doğrusal gidip gelmelerde, bunları gerektiğinden fazla yinelemeden (Yinelemenin 'gerektiğinden fazla' olmasının ne demek olduğu, aşağıda, armoninin süre ile ilgisi ve görselliği incelenirken ifade edilecektir.) hareketin iki dönüş noktasından birinde 90° lik bir sapma yapılır ve bu, aynı şekilde üç kez daha tekrar edilerek kare tamamlanır. Bu ana kadar olan ritimli hareketler, armonik bir izlenim bırakır. Fakat söz konusu kare mezürü tamamlandıktan sonra, aynı ritimli hareketler, aynı kare üzerinde tekrar edilirse ve bu tekrarlamalar uzunca bir müddet sürerse, yine monotonluk oluşur ve armoni izlenimi kaybolur. Armoninin yeniden kazanılması için, tamamlanmış kare mezürünü, fazla tekrar etmeden karenin bir köşesinden yine bir sapma yapılarak, yeni kareler oluşturulur. (Tekrar sayısına ve nasıl olacağına karar verecek olan hareketi meydana getiren kişidir. Bu kişi, duruma göre, 'oyuncu', 'sanatçı', vb. adını alır. Örneğin: Kişi, bu hareketleri kendi vücuduyla yapabileceği gibi, uygun araçlarla da gerçekleştirebilir. Araçlarla yapıldığında hareket, şekillerdeki gibi geometrik formlara tam olarak uyabilir. Ancak bir insanın kendi vücuduyla meydana getireceği hareketin şekillerdeki gibi, sapma açılarının belirli ve kesin ölçülerde olması beklenemez. Fakat inceleme bakımından onları geometrik kesinlikte göstermek zorundayız.)



Şekil 6

Hareket, ancak sınırlı bir alan içinde istenildiğince sürdürülebildiği için, mezürlerin sapma noktalarından geçen çizginin Şekil:6'daki gibi bir doğruyu oluşturmaması gerekir. Yukarıda helozonik ritmik hareketi açıklarken aynı nedenden dolayı aynı durumla karşılaşmıştık. Şimdi yeniden Şekil: 5/a'ya dönelim. Kare mezürü tamamlandıktan ve yeterli sayıda tekrar edildikten sonra, karenin bir köşesinden bir sapma yapılarak yeni bir kare oluşturulur. Aynı şekilde ikinci kareden sonra da yapılacak yeni bir sapma ile üçüncü kare meydana gelir ve böyle devam eder. Böylece sapma noktalarından geçecek çizgi bir doğruyu oluşturmaz. Örneğin:

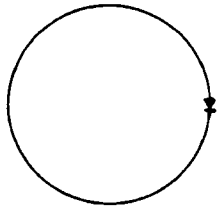


Şekil 7

Böylece, hem sınırlı bir alanın içinde kalınır, yani hareket istenildiğince sürdürülebilir, hem de armonik izlenim en azından bir süre devam eder. Şekil: 7'de Δ sapma açılarını farklı derecelerde almamıza karşın, sapma noktaları arasındaki doğru parçalarını birbirine eşit uzunlukta tuttuk. Bu doğru parçalarını da farklı uzunlukta alsaydık, ritmik hareketteki armoni daha da uzun bir süre devam edebilirdi. Demek ki burada, armonik etkiyi sürdüren ya da monotonluğu geciktiren nedenler, sapma açıları ve sapma uzunluklarıdır. Bu sapma'ların ne kadar süre sonra, yani mezürün kaç kez tekrarından sonra yapılacağı ve sapma açısı ile uzunluğunun ne kadar olacağı, hareketi gerçekleştirenin 'özgür yaratımıyla' ilgili bir sorundur. Ama bu, özgür yarıtımın hiçbir ölçüde bilinemeyeceği anlamına gelmez. Tersine, burada da denemelerle ölçümler yapılabilir: Hangi hareketlerin daha armonik olduğu konusunda deneklerden yararlanılabilir. Fakat, burada, çözümlememizde kolaylık olsun diye, yalnızca bir figürü, hem de bir kare figürünü örnek olarak aldık. Bir de şöyle düşünelim: Bu figürler, her defasında başka başka yapıldığında, sapma açıları ve uzunlukları her defasında birbirinden farklı olarak gerçekleştirildiğinde, bu üç çeşit farklı oluşların (mezür biçimi, sapma açısı, sapma uzunluğu) birbiriyle eşleştirilmelerinde önümüze sonsuz olasılıklar çıkar. Üstelik burada karşılaştığımız armoni problemi, en basit düzeydeki bir armoni problemidir. Şimdiye dek hep, tek bir hareket yolunu göz önünde bulundurduk. İleride görüleceği gibi birden çok hareket yolları da olacaktır. Probleme katılan faktörler arttıkça, bu 'sonsuz olasılıkların' zenginliği karşısında, ne ölçümleme için yeterli zaman, ne de karar vermemizde kendilerinden yararlanacağımız yeterli sayıda denek bulabiliriz. İşte, bu anlamda 'özgür yaratımın gizi' sonsuz olasılıklardan birini seçmedeki isabettedir.

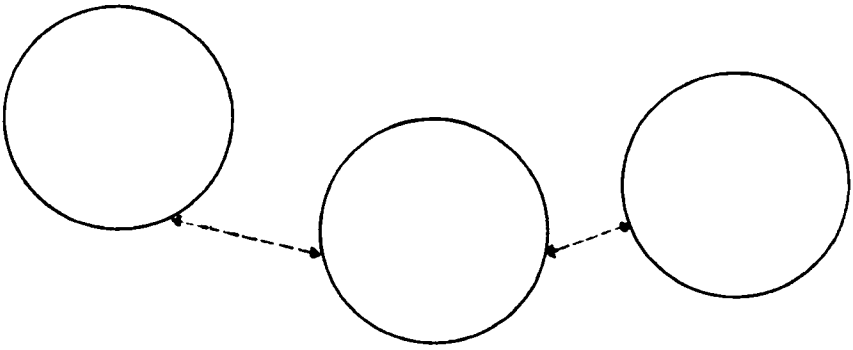
Üç türe ayırdığımız ritmik hareketlerin üçüncüsü ve birincisini sorunumuz açısından çözümledikten sonra, şimdi ikincisi olan dairesel ritmik hareketi ele alalım:

Daire tamamlandıktan sonra, hareket, hep aynı daire üzerinde devam ederse tıpkı



Şekil 8

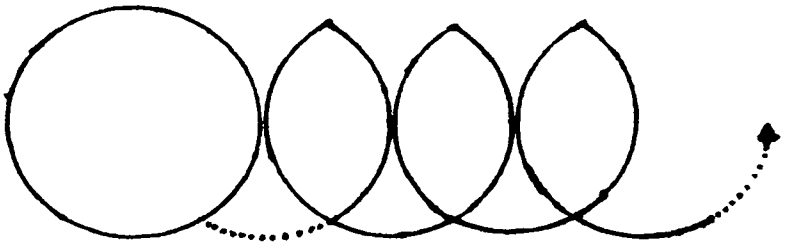
bir doğru parçası üzerinde tekrarlanan ritmik bir hareket gibi, ritm monoton olur. Ritmin monotonlaşmasını önlemek için, dairesel hareketin bir noktasında daireden bir sapmanın meydana gelmesi gerekir. Bu takdirde, eğer sapma çizgisi bir doğru parçası biçiminde olacaksa, biri dairesel biri doğrusal ritmik hareketten oluşan iki hareket türü meydana gelir:



Şekil 9

Böyle bir hareketin çözümlenmesinde; mezürü kare biçimli olan harekette kare yerine daire konulmasından başka bir değişiklik söz konusu değildir. Bundan başka, bir de dairenin elips şekline dönüşerek, tüm hareketin helozon biçimi alması varsayılabilir:

Böyle bir hareketi de, yukarıda görüldüğü gibi, birinci türdeki doğrusal hareket olarak ifade etmiş ve çözümlemiştik. Sonuç olarak, önce üç türe ayırdığımız ritmik hareketi, ritm bakımından tek bir tür biçiminde ifade etme ve çözümleme olanağını elde etmiş olduk.

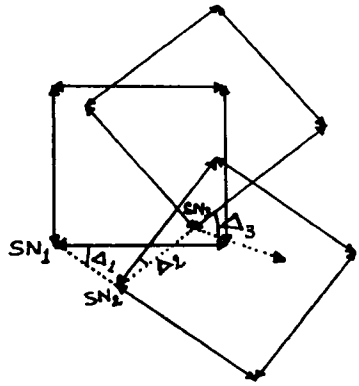


Şekil 10

Ele aldığımız üç tür hareketi, bir türe indirgeyerek yapmış olduğumuz sadeleştirme ve ekonominin önemini bilerek, bu harekete armoni izlenimi veren sapma'ları şimdi daha yakından inceleyebiliriz. Söz konusu sapmaların, yalnızca tamamlanan bir mezürden sonra yapılması gerekir diye bir şey söylemiyorum. Sapma'lar, mezür bütününü bozmamak

koşuluyla, bir mezürü oluşturan ritmik parçaların her birinde de, daha küçük ölçüde olmak üzere meydana gelebilir. Örneğin, kare biçimindeki bir mezürün her kenarı tek bir doğru parçası olmayabilir. Kare kenarı, yine herbiri ritimli eğri ya da kırık çizgilerden oluşabilir Bu durumda ortaya çıkan şekil, kuşkusuz, kare sayılmaz. Ama o, yine de bütünlüklü (belirli) bir şekildir. Bu söylediklerimizi şekillerle gösterelim. Önce, mezürü oluşturan parçaların (kare kenarlarının) ritimli birer düz çizgi olduğu hareketi çizelim. Sapma noktası, ısı ve uzunluklarında yapacağımız bazı değişikliklerle, bu hareket, şekil: 7'nin bir varyasyonu olarak görülebilir:

Sapma'ların çeşitliliği, ritmik hareketi monotonluktan kurtarır. Sapma noktalarından geçen çizginin (SN_1 SN_2,SN_3,SN_n çizgisi) düz bir doğruyu oluşturmaması koşulu, hareketin

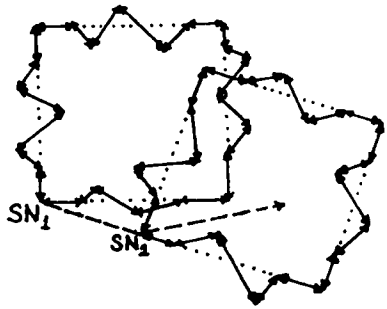


Şekil 11

sınırlı bir alanda cereyan etmesi gerektiğindendir. Ayrıca bu durum, ritmin monotonluğunu geciktirecek başka bir faktör de olmuş olur.

Şekil: II'de gösterdiğimiz hareketi, şimdi de kare kenarlarını oluşturan çizgilerin ritmik kırık çizgilerden oluştuğunu varsayarak gösterelim. Yukarda da belirtildiği gibi, bu kırık çizgiler, mezürün bütünlüğünü bozmamalıdır. Şekil: II'in olası değişik hallerinden biri olan bu hareketi şu şekilde gösterebiliriz (Burada yalnızca iki mezürü çiziyoruz):

Şimdi de bu SN_1 SN_2.....SN_n çizgisini daha yakından görmek amacıyla, onun yalnızca bir parçasını, SN_1 SN_2 doğru parçasını göz önüne alalım. SN_1 SN_2 çizgisini düz bir doğru parçası olarak kabul ediyoruz. Kuşkusuz, bu çizgi de kırık ya da eğri çizgilerden oluşabilir.



Şekil 12

Ancak bu takdirde, yukarıda yaptığımız dönüştürmeyi burada da yeniden yaparak yine bir doğru parçası elde edebiliriz. Daha önce de söylendiği gibi, hareketin içinde yol aldığı alanın sınırlı bir alan olması gerektiğinden ötürü, SN_2'de bir sapma yapılacaktır ve SN_1, SN_2.....SN_n çizgisi düz bir doğruyu oluşturmayacaktır. Her bir sapma noktasında meydana getirilecek sapma açıları birbirinden farklı olabilecek ve bu farklılıklar da ritmin monotonlaşmasını geciktirici birer faktör olabilecektir. Demek ki, kısaca söylendikte, armonik ritmik bir hareketin meydana gelmesi için, ritm bozulmamak koşuluyla, gerek mezürün kendisi oluşturulurken, gerekse mezür tamamlandıktan sonra yapılacak sapmalarda her türlü varyasyonlar yapılabilecektir. Bu varyasyonlar, hareket ettiricinin hüner ve yeteneğine göre oluşur.

Bir mezür tamamlandıktan sonra, hiç sapma yapılmadan mezür yinelenirse, bu harekete 'mekanik ritm' diyorum. Bir doğru parçası üzerindeki gidip gelme hareketi, bu mekanik ritmin en ilksel örneğidir. Armoninin temeli olan mekanik ritm, ancak çok kısa bir süre armonik izlenim verebilir. Süre uzadıkça ritm tekdüzeleşir, armoni izlenimi de kaybolur. Armoni izleniminin sürdürülmesi için mekanik ritmin zenginleştirilmesi gerekir. Bunun için, mekanik ritmin dönüş noktalarından birinde bir sapma yapılır, monotonluk kaybolur, armoni izlenimi yeniden elde edilir. Şekil (mezür) böylece oluşturulmuş olur. Şimdi yeniden armoni sağlanmasına karşın, bu mezür üzerindeki hareket, uzunca bir süre devam ederse, bu kez ritm yine mekanikleşir, hareket tekdüzeleşir. Armonik izlenimin sürdürülmesi için, yeni bir sapmaya gereksinim doğar. Bu yeni sapma, mekanikleşmiş ve tekdüzeleşmiş hareketi dinamikleştirir. Armoni, ritmik hareketin, daima yeniden dinamikleştirilmesini gerektirir. Başka bir deyişle, ritimli hareketlerden oluşan bir bütün harekette armonik izlenimin korunması için, ritimli hareketler arasında ritmden sürekli olarak yeni yeni sapmalar yapılmalıdır. Buradan, aynı zamanda, armoninin süre ile, zaman ile ilgili psikolojik bir algı sorunu olduğu sonucu da çıkar. Demek ki, mekanikleşmiş ritmik hareketin dinamikleştirilmesi (armonileştirme) zamanla ilgili bir sorundur. Ritmik hareketin armonisi ile zaman arasında ters bir orantı vardır. Süre uzadıkça armoni kaybolur, ritm monotonlaşır. Burada mekanik ve dinamik diye adlandırdığım bu iki hareket biçiminden ikincisi, armoni bakımından birincisinin daha zenginleştirilmiş biçimidir. Önce dinamik (armonik) olarak algılanan ritmik bir hareket, bir zaman sonra mekanikleşir ve tekdüzeleşir. Örneğin, bir dans pistinde bir dinamik ritimle meydana getirilen bir dansın uzun süre, saatlerce sürdürüldüğünü varsayalım. Dansın yapıldığı pistin, yani bu sınırlı alanın dışında, koltuğunda oturan bir seyirci için durum ne olacaktır? Dansçı, uzun süre dans yapmaktan zevk alabilir, ama algılanan armoni dansçı için değil, onu seyreden için bir olaydır. Böyle bir seyirci, bir süre sonra, farklı mezürleri ve mezürler arasındaki sapmaları fark etmemeye başlar. Böylece mezürleri birbirine bağlayan sapma çizgileriyle birlikte tüm mezürler, bu seyirci için, giderek bir bütünü oluşturur. Bu bütünün tekrar tekrar yinelenmesiyle, dansın bütünü tek bir mezürmüş gibi algılanmaya başlanır, armoni kaybolur, hareket monotonlaşır. Mezürler arası sapmalar ne kadar farklı olursa olsun, tekrarlar çoğaldıkça, bu farklılıklar fark edilmez olur. Bunu bir ilke olarak şöyle formüle edebiliriz: *Farklılıkların fark edilmesi, tekrar sayısı ile ters orantılıdır. Tekrar çoğaldıkça, farklılıklar azalır.* Bu ilkeyi pekiştiren bir faktör daha vardır: *Tekrarın hızı.* Tekrarın çoğalmasına bir de tekrar hızının artması eklenirse, farklılıkların ortadan kalkması da daha çabuk gerçekleşir. Diyelim ki, dansçı, dansında yüz farklı mezür kullanmış olsun.

Mezürler arasındaki sapma çizgileri, ne denli farklılıklar meydana getirse de bunlar, mezürlere göre, çok daha az fark edilirdirler. Dolayısıyla, onların fark edilişinin ortadan kaldırılması için yeterli tekrar, mezürler için olandan çok daha azdır. Dansçının kullandığı yüz ayrı mezürü ard arda gerçekleştirdiğini düşünelim. Birinci mezürden yüzüncüye dek dansın armonik olduğundan kuşku duyulamaz. Fakat sonra ne olacaktır? İkinci, üçüncü, dördüncü yüz mezürde de armoninin korunduğunu kabul edelim. Ellinci ya da yüzüncü yüz mezürden sonra da aynı armoni izlenimi korunabilecek midir? Göz, mutlaka bir zaman sonra ritimlere alışacak, onların farklılığını fark edemeyecek ve hareket monotonlaşacaktır. Armoninin bu görselliği aşağıda daha ayrıntılı olarak incelenecektir.

Armoni, iki boyutlu bir yüzeyde hareketsiz çizgi ve renklerle elde edildiğinde, daha önce de söylendiği gibi, o zaman böyle bir hareket, real olmayıp, tersine seyredende sanki hareket varmış gibi bir izlenim veren bir hareket olacağı için, armoni de irreal ritmik bir armoni olacaktır. Ancak, irreal ritmik armonik bir hareketin mutlaka iki boyutlu bir yüzeyde elde edilebilir olma koşulu yoktur. O, üç boyutlu bir mekânda da meydana getirilebilir; heykelde, mimari yapılarda olduğu gibi. Fakat, örneğin, bir mimari yapıya bakan biri, onun karşısındaki bir noktadan ve belli bir açıdan ona bakar. Yapıya bakan kişi, bu noktadan yapının en çok iki cephesini birden görebilir. Böyle bir görüntü, iki boyutlu bir yüzeyde resmedilebilir bir görüntüdür. Yapının kendisi de, yapının cephelerinde hareket sanısı veren mimari çizgiler de hareketsizdir. Yapı, ona bakanın karşısında, hareket sanısı verme bakımından, iki boyutlu bir tablonun verdiği sanıdan daha fazlasını veremez. Bu nedenle, bu tür yapılardaki armoniyi, iki boyutlu yüzey sanatlarındaki armoniden ayrı olarak çözümlemeye gerek yoktur.

Sahne sanatları içinde, mimetik-deskriptif olmayan, salt estetik hareket gösteriminden oluşan dans sanatı, real ritmik armoninin kendisinde en açık biçimde göründüğü sanattır. Bu sanat, yaptığı hareketle hiçbir şey anlatmaz, seyredende yalnızca estetik bir hoşlanma uyandırabilir. Bu sanat, kendisine katılan yardımcı öğelerle, anlatıcı olmaya başladığı andan itibaren, onda ritm ve armoninin önemi azalır ve dramatik bir sanat olur. Oysa ben, burada, yalnızca, ritm ve armoniden oluşan, mimetik olmayan bir dans sanatını, bu sanattaki ritm ve armoniyi ele alıyorum. Çünkü benim çözümlemek istediğim, yalnızca ritm ve armoni problemidir. Böyle bir dans için, tipik olması bakımından, artistik buz patenini göz önünde bulundurabiliriz. Artistik buz pateninde dansın müzik eşliğinde yapılmış olması, tek başına bu neden, onu mimetik bir dans yapmaya yetmez. Böyle bir dans, anlatıcı bir öğe olarak, örneğin modern bir opera sahnesinde belki de kullanılabilir. Ama bu konu, şu an ele almakta oluduğumuz sorunun dışındadır. Bilindiği gibi, artistik buz pateninde pist, kaygan bir buz zeminidir. Kayganlığı sayesinde zemin, üstünde hareket eden dansçıya olabildiğince az direnç gösterir. Ayrıca, dansçının zeminle temasını oluşturan özel ayakkabısının altına ince, dikey durumda bir metal parçası konmuştur. Bu sayede zeminle olan bu temas, zemine bu bağlılık, olabildiğince aza düşürülmüştür. Zeminin kayganlığı ve özel ayakkabısı yardımıyla dansçı, yerçekiminin üstündeki etkisinden olabildiğince kurtulmuş ve bu sayede hareket serbestliğini olabildiğince arttırabilme şansını elde etmiştir. Ayrıca hareketin kendisi de hareket serbestliği olanağını arttırır; yani hareket ettikçe, daha çok hareket etme olanağı elde edilir. Ancak bu kez ortaya *denge* problemi çıkar. Fakat bu problemi de dançı, bu problemi doğuran neden olan 'hareket serbestliği' ile çözer. Bir başka deyişle, dansçı, hareketinde

denge sorunuyla karşılaşır ve yine hareketle bu sorunun üstesinden gelir. Hareket-denge ilişkisi, neden-etki ilişkisi olarak görüldüğünde: Birinci durumda hareket, neden; denge, etki olur; ikinci durumda denge, neden; hareket, etki olur. İki durum birlikte düşünüldüğünde, yani dans sürdüğü sürece hareketle denge tam bir totaliteyi ifade eder. Dansın devamı, hareket-denge ([hareket:neden]-[denge:etki]) bütünlüğü ile denge-hareket ([denge:neden]-[hareket:etki]) bütünlüğünün zamanın ard ardalığında (sukzession) devam etmesi demektir. Bu hareket-denge, denge-hareket bütünlüğünün bir kanıtı da şudur: Örneğin bir artistik buz pateni yarışmasında, yarışçıların kötü puan almasına neden olan denge bozuklukları ve düşmeler, en çok şu iki durumda meydana gelir: Pistten sıçrarken ve piste inerken. Birinci durumda söz konusu bütünlüğün üstünde oluştuğu buz zemininin, sıçrama anında 'atmosfer'e dönüştüğü; ikinci olarak: inişte ise aynı dönüşümün bu kez tersinden olduğu görülür. Buz zemini-atmosfer; atmosfer-buz zemini ortam değişikliğinden ötürü hareket-denge, denge-hareket bütünlüğünü sağlamak zorlaşır. (Bu durum, ayrıca, uçakların kalkarken ve özellikle de inerken neden daha çok sarsıldığını da açıklar.)

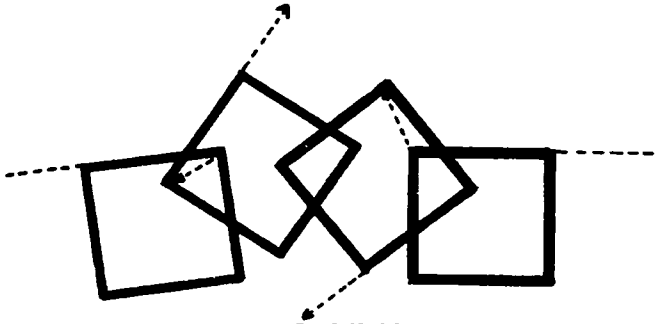
Yukarıda çizimlerle gösterdiğimiz hareket mezürlerine benzer mezürlerin her biri ve mezürlerin ard arda gelişi, böyle bir buz pateni dansında, şimdi sözünü ettiğimiz hareket-denge, denge-hareket bütünlüğü ile oluşturulur. Dolayısıyla, söz konusu bütünlüğü, o mezürlere tatbik etmek ve bu tatbikten doğacak güçlükleri çözmek gerekir. Bu, hiç de kolay değildir. İş, bu kadarla da kalmayacaktır. Çünkü şimdiye dek çözümlemesini yaptığımız ritmik-armonik hareketler, hep tek bir hareket yolunda olan, yani tek bir hareket oluşturucusunun, örneğin tek dansçının gerçekleştirdiği hareketlerdir. Bundan dolayı, bu hareketlerdeki armoni, yalnızca tek-yollu ritmik-armonidir. Böyle bir armoninin zenginleştirilmesi, asıl armoni, çok-yollu ritmik-armoni olacaktır. Bu armoni, artık 'ritmik armoni' değil, 'orkestrationel armoni' adını alacaktır. Bunun için her biri birbirinden ayrı ritme uyan birden çok hareket oluşturucuya (örneğin dansçıya) gerek vardır. Ancak o zaman bu farklı ritmik-armonik hareketler arasında kurulacak armoni ile orkestrationel bir armoni meydana gelecektir. Elbette böyle bir armoninin problemleri de şimdiye dek çözümlediğimiz problemlerden çok daha fazla olacaktır. Ayrıca, bu tür hareketler, sınırlı bir alan olan bir dans pistindeki hareketler olarak düşünülebileceği gibi, çok daha büyük bir sistemdeki, örneğin güneş sistemindeki hareketler olarak da düşünülebilir. Buna göre, armonik bir danstan söz edildiği gibi, "göklerin armonisi"nden de söz edilir. Bir dans pistindeki hareketten güneş sistemindeki harekete birdenbire nasıl geçiliyor diye sorulmasın. Çünkü burada zaman zaman atıflarda bulunsak bile (Uçakların iniş ve kalkışı ile ilgili söylediklerimi kastediyorum) konumuz airo-dinamik sorunlar değildir. Armoni, airo-dinamik ya da herhangi bir fizik sorun değil, tersine birçok kez söylediğim gibi, fizyolojik-psikolojik görsel bir sorundur. Seyreden bir suje için, seyretme bakımından onun karşısındaki bir dans pisti ne ise gökyüzü de odur. Ancak, çıplak gözlemle gökyüzündeki hareket gözlenemeyeceğinden, gökyüzünü seyreden suje derken bununla varsayımsal bir sujeyi kastettiğimi belirtmek isterim. Ya da: çıplak gözlem için gökyüzündeki hareket irreal bir hareket olarak algılanabileceğinden, bu armoniye de irreal bir armoni denebilir.

Araştırmamızı daha ileriye götürmeden, şimdiye dek elde ettiğimiz görsel armoni çeşitlerinin bir özetini yapalım. Armoniyi, önce real ve irreal olmak üzere ikiye ayırdık. Real armoni, mekân-zamanda real hareketle elde edilmesine karşın, irreal armoni yalnızca

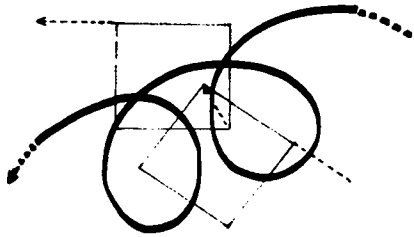
mekânda gerek yüzey sanatlarında, gerek üç boyutlu plastik sanatlarda renk ve çizgi sayesinde elde edilir. Sonra da real olsun, irreal olsun tüm armoni kavramını ritmik ve orkestrationel olmak üzere ikiye ayırıyoruz. Ancak bu ayrım, ikincisinin birinciyi de içinde bulundurduğu bir ayrımdır. Ritmik armoniyi de mekanik ve dinamik diye ikiye ayırırken, aynı şekilde, burada da ikincinin birinciyi içine aldığı bir ayrım söz konusudur. Dinamik armoni, mekanik armoninin daha zenginleştirilmiş biçimidir. Tek bir hareket oluşturucusunun, tek bir mezür üzerinde sürdürdüğü ritmik harekete mekanik armoni, tek bir hareket oluşturucusunun söz konusu mezürü tamamladıktan sonra bir sapma yaparak aynı mezürü devam ettirdiği ritmik harekete ise dinamik armoni diyoruz. En az iki hareket oluşturucusunun, aynı ya da farklı mezürlerle oluşturduğu armoniye ise orkestrationel armoni diyoruz. Bu sonuncusunu bir yüzeyde irreal hareket olarak, aşağıdaki gibi en basit biçimiyle gösterebiliriz. Orkestrationel armoninin en basit biçiminden şu anlaşılıyor: İki ayrı hareket oluşturucu aynı biçimli mezürleri kullanabileceği gibi, ayrı biçimli mezürleri de kullanabilir. Burada en ilksel anlamda orkestration'u iki ayrı hareket oluşturucusunun hareketlerini *birlikte* meydana getirmelerinde buluyoruz. Aynı biçimli mezürlerin kullanıldığı en basit irreal orkestrationel armonik harekete örnek: (Şekil: 13)

Farklı biçimli iki mezürün kullanıldığı en basit irreal orkestrationel armonik harekete örnek: (Şekil: 14)

Bu özetten sonra, şimdi, yukarda sözünü ettiğim armoninin görselliğini daha yakından tanımaya çalışalım. Asıl armoninin yalnızca ritmik olan armoni değil, bunu da içine alan orkestrationel armoni olduğunu saptamış bulunuyoruz. Bu ikisi arasında basitten karmaşığa doğru giden bir ilişki vardır. Ayrıca, bir orkestrationel armonide ne kadar çok çeşitli ritmler varsa, o armoni o kadar çok karmaşık bir yapıda olduğu gibi, o armoniyi



Şekil 13



Şekil 14

kurmak da o kadar güç olacaktır ve bu, dahice bir çabayı gerektirecektir. Böylece kurulan bir yapının, armoninin çözümlenmesi, bilinmesi de aynı şekilde güçtür. Bilgide, öteden beri en emin yol, basitten karmaşığa doğru gitmektir. Biz de buna uyarak, önce, yalnızca ritmik armonideki görselliği, sonra da en ilksel orkestrationel armoni olan, yalnızca iki ayrı ritimli orkestrationel armonideki görselliği çözümlemeyi deneyeceğiz.

Burada, herşeyden önce, görülen bir nesne-durumu vardır ve bu, ritmik hareketlerden oluşur. Bir de bu nesne-durumunu gören gözlere, gözlerin bağlı olduğu bir beyine, beynin bir işlevi olan belleğe ve daha başka özelliklere sahip bir suje olan insan vardır. Burada bizi, sujenin görme ve bellekte tutma fonksiyonu ilgilendirmektedir. Bu nedenle, sujenin 'daha başka özellikleri'ni sözümüzün dışında tutuyoruz. Bir de şu noktayı saptayalım: Yukarıda sözünü ettiğimiz, armonide basitten karmaşığa doğru gidiş, yalnızca ritmik armoniden orkestrationel armoniye geçişte ve orkestrationel armoninin kendi çeşitlerinde söz konusu değildir. Bu durum, ritmik armoninin kendisinde de vardır. Bu nedenle en basit görsel armoni araştırması, mekanik-ritmik bir armoninin bir mezürünün oluşturan onun en yalın yapıcı öğesinde başlayacaktır. Tüm hareket çözümlemelerimizi Öklid geometrisi çerçevesinde yaptığımızdan, bu yalın öğe, iki nokta arasındaki en kısa yol olan bir doğru parçası olacaktır. Kolaylık olsun diye, göz önünde bulundurduğumuz mezürün kare biçiminde olduğunu varsayıyoruz. Bir kare mezürünün en yalın yapıcı öğesi, her biri birbirine eşit birer doğru parçası olan kenarlardan herhangi biridir. O halde böyle bir AB doğru parçasını alalım. A ile B noktaları arasında eşit hızla gidip gelen bir hareket en yalın ritmik bir hareket olacaktır. Böyle bir gidip gelme hareketinde karşıtlar (gitme ve gelme'ler) aynı hızda ve düzenli olarak birbirini izlediğinden bu hareket, ona bakan göz (suje) için uyumlu bir hareket olarak algılanır. Ancak aynı hareket uzun süre yinelendiğinde, ona bakan suje, daha önce armonik bulduğu hareketi, bu kez monoton bulacaktır. Hareketin aynı minval üzere devam ettiğini varsayalım. Fakat ilk suje'nin yanına ikinci bir suje daha koyalım. Bu kez $Suje_1$ için monoton olan hareket $Suje_2$ için armonik olacaktır. Hareket yine aynı şekilde devam etsin. Bu defa, $Suje_1$ için kadar değilse de $Suje_2$ için de hareket armonik olmaktan çıkmış, monoton olmuştur. Bu deneyi, böylece istediğimiz kadar sürdürebilir ve hep aynı sonucu elde ederiz. Demek ki armonik hareketin monotonlaşması, bu hareketteki bir değişiklikle değil, tersine onu seyreden sujedeki değişimle meydana geliyor. O halde sujedeki bu değişiklik nedir? Bir başka deyimle, sujede ne oluyor da, o, biraz önce armonik bulduğu bir hareketi biraz sonra monoton buluyor? Buna kısaca, şimdilik 'alışkanlık' diyoruz. Böyle bir alışkanlık, gözün algıladığı hep aynı içerikli imaj'ların bellekte tutulması ve üst üste katlanması ile oluşur. Bellekte sürekli olarak hep aynı resim çizilmektedir. Belleğin unutucu özelliğinin az da olsa işlevsellik kazanmasına hiç fırsat verilmemektedir. Öyle ki, artık suje, gözlerini kapamış olsa bile, çok kısa bir süre için de olsa karşısındaki hareketi görebilir. Böyle bir alışkanlık sujede henüz meydana gelmeden, bu doğrusal (AB) ritmik hareketin B noktasından 90^0'lik bir sapma yapalım ve BC doğrusunu elde edelim. Böylece alışkanlığın oluşmasına meydan vermemekle ritmik armoniyi korumuş oluruz. Şimdi de aynı sapmayı iki kez daha yineleyerek bir ABCD karesini, yani bir ritmik mezürü elde ederiz. Kare mezürü tamamlandıktan sonra, hiç sapma yapılmadan aynı karenin üzerinden gidilse ve bu bir süre tekrarlansa, başlangıçta var olan armoninin bir süre sonra, yukarıda yaptığımız açıklama uyarınca, yine aynı nedenle ortadan kalkacağı, hareketin monotonlaşacağı

görülecektir. Ancak bir doğru parçasındaki ritmik armonik hareketin sujenin gözünde monotonlaşması için yeterli süre, dört doğru parçasından oluşan bir kare mezürünün monotonlaşması için yeterli süre ile aynı değildir. İkincisi için daha çok sürenin geçmesi gerekir. Daha çok süre demek, daha çok ritm, daha çok tekrar demektir. Fakat kare mezürü tamamlandıktan sonra monotonlaşma için yeterli süre kullanılmadan bir sapma ile aynı mezür yinelenirse ve bu böyle sürdürülürse, mezürler arasındaki sapmalar nedeniyle armoni korunmuş olur. Ancak ne zamana kadar? Aralarında sapma çizgileri olmasına karşın (Burada monotonlaşmayı engelleyen bu çizgilerdir. Aynı mezürün tekrarlanmasıyla, bir an gelir ki, mezürler birbirinden ayırt edilmez olur, aralarındaki parça parça sapma çizgileri bellekte birbirine eklenir ve tüm hareket bellekte bütünleşen bu çizgi üzerinde cereyan eden bir hareket olarak algılanır. Ve hareket yine monotonlaşır.

Tek hareket ettiricinin bir ve aynı mezürü kullanmasıyla elde edilen hareketin görselliğinin bu çözümlenmesi en basit bir çözümlemedir. Çünkü ele alınan hareket en basit ritmik hareketti. Çeşitli mezürlerin kullanıldığı, ama hareket oluşturucunun yine tek olarak alındığı ritmik bir hareket, birinciye oranla armoni bakımından daha zenginleştirilmiş bir hareket olur. Ama bu da yine ritmik armoni olarak adlandırdığımız hareket olur. Ama bu da yine ritmik armoni olarak adlandırdığımız hareket içine girer. Ancak birden çok hareket ettirci (hareket yolu) kullanılırsa bu kez ortaya orkestration problemi çıkar. Tek yollu hareketlerde hareket mekânı tümüyle bu yola aitti. Oysa aynı mekânda birden çok yollu hareketlerde yolların eşlenmesi gerekecektir. Bu eşlemenin, bu orkestrationun en yalını iki yol elemanıyla yapılanıdır. Yollar çoğaldıkça ve her bir yoldaki mezürler çeşitlendikçe orkestration problemi zorlaşır, ama kurulacak armoni de o ölçüde zenginleşir. Bu tür armonilere de yukarıda belirttiğim gibi orkestrationel armoni diyoruz. Böylece, çizgisel, görsel armoni problemini bir noktaya kadar, yani irreal orkestrationel armoniye kadar çözümlemiş olduk. Daha ileriye gitmemize burada olanak yoktur. Bunun için en azından bir bilgisayar monitörüne gereksinim vardır ve çözümlenecek hareketlerin ekranda canlı olarak gösterilmesi gerekir.

Şimdiye dek çözümlediğimiz çizgisel ritmik hareket ve armoni görseldi. Ancak bu armoninin bir de işitsel olduğunu düşünelim. O zaman aynı çözümlemeyi nokta ve çizgi yerine, bu kez ton'larla yapmamız gerekecektir. Ve yine görsel bellek için söylenenlerin, bu kez işitsel bellek için söylenmesi gerekecektir. Fakat armoninin monotonlaşmasına neden olan şey, yine aynı şey olacaktır: 'Alışkanlık'. Çünkü bellek aynı bellektir. Alışan görsel bellek yerine, bu kez, farklı ton'lara alışan işitsel bellek söz konusu olacaktır. Bu nedenle, yazımın başlangıcında "bu armoni türünde -görsel armoni- yapacağım çözümlemenin, diğer armoni türleri için de ilkece geçerli olacağına inanıyorum" demiştim. Görsel ve işitsel armoni çözümlemeleri ayrı ayrı yapıldıktan sonra, ikisinin birlikte meydana geldiği görsel-işitsel armoni de aynı şekilde çözümlenebilir. Kuşkusuz, böylesine güç bir işin üstesinden gelebilmenin ne denli zor olduğunu söylemek bile fazla. Kolayca anlaşılacağı gibi, bu çözümlemelerin uygulanacağı sanatlar dans, müzik, resim, heykel, mimarlık -bu son üç sanattaki hareket kuşkusuz irreal hareket olarak anlaşılmalıdır- gibi sanatlar ve bunların ortaklaşa kullanılarak meydana getirildiği sanatlar olacaktır. Bir başka deyişle, ritm ve armoni, asıl bu sanatların bir temel ilkesi olabilir. Söz sanatlarını bu sanatların dışında tutmalıyız. Çünkü aksi takdirde, yani söz sanatlarında ritm ve armoniyi temel olarak almak pek çok olumsuz sonuç doğurur. Bunların başlıcalarını şöyle

sıralayabiliriz: Ritm ve armoni tanımlamalarında öyle değişiklikler yapmak zorunda kalırız ki, bu yüzden ritm ve armoninin anlamı tümüyle belirsizleşir. Aynı zamanda ritm ve armoniyi söz sanatlarında bulmak uğruna, bunların tümünü şiir sanatına dönüştürmek ya da onları şiir sanatının birer türevi gibi saymak durumunda kalırız. Gerçi şiir sanatında, o da geleneksel şiir anlayışı çerçevesinde kalınırsa, ritm ve armoni bir ölçüde önemli sayılabilir. Sesli-sessiz karşıtlığı ve uyumu, hece ölçüsü, uyak gibi bazı özelliklerde ritm ve armoni bulunur. Ancak bu özellikler, bu sanatların belirleyici özellikleri olmaktan çoktan çıkmıştır. Öyleyse, söz sanatlarında ritm ve armoni ilkesinin belirleyiciliğinden de söz edilemeyecektir. Ritm ve armoninin sanatlar için nasıl bir ölçüt olabileceğini, yaptığım tüm çözümlemeler sonunda şu şekilde formule etmek istiyorum: Bir sanat türünde hareket (real ya da irreal), çizgi, renk ve ses ne denli belirleyici ise, o sanat türünde ritm ve armoni ilkesi de o denli önemli, belirleyici, başat bir ilke olur. Sanat yapıtları için geçerli olan bu ilke, her tür doğal nesne-durumlarında da geçerlidir. Çünkü bu ilke objeye değil, tersine objeyi seyreden veya işiten suje'ye ait bir ilkedir. Görülebilir ve işitilebilir bir nesne ve bir nesne-durumuna 'armonik' denilebilmesine karşılık, yalnızca koku, dokunma, tad alma gibi duyumların objeleri olan nesne ve nesne-durumları için böyle bir nitelemenin hiçbir anlamı olamaz. Hiçbir dilde "armonik bir koku" ya da "armonik bir tad" gibi bir deyim yoktur.

Sanatlar toplumları dönüştürebilir mi

Nejat Bozkurt

Sanat deyince aklımıza neler gelmiyor ki? Bu bakımdan onun tüketesiye bir tanımını vermek çok güç. Yine de sanatı, bazı düşünce, duygu, özlem, amaç ve durumların ya da olayların, beceri ve düş gücü kullanılarak ifade edilmesine ya da başkalarına iletilmesine yönelik yaratıcı insan etkinliği olarak tanımlayabiliriz. Bilindiği gibi sanat ve sanat ürünleri çağdan çağa ve toplumdan topluma çok farklı biçimlerde değerlendirilmiştir; ama buna karşılık bütün insanlık tarihi boyunca da var olmuştur. Sanat ürünleri biricik, tek ve özgün oldukları için doğal nesnelerden farklıdırlar. Sanatın asıl özelliği belirli bir nesne üretmeyi, daha önce var olmayan bir nesneyi yaratmayı amaçlayan bir etkinlik olmasıdır. Sanat, gerçekliğe bir öykünme olmadığı gibi, deyiş yerindeyse, gerçekliğin ardından değil, önünden gider. Bu bakımdan sanat yapıtı için gerçeklikten daha gerçektir diyebiliriz. Sanat yapıtının kurmaca evreni her seferinde kendisini başka düzlemlerde açımlar alımlayıcısına. Sanatçı gerçekliğin bilincine somut gerçeklikle karşılaştığında değil, algılanan gerçeklikle, yazınsal, görsel ve işitsel alanda yarattığı gerçekliğin kesiştiği noktada, yani yazarken, resmederken veya bestelerken varır.

Sanat farklı iki ereğin peşinden gider: O bir yandan renk, ses, biçim, hareket vb. gibi hoş duyumları üretmeye çalışır; öte yandan da en karmaşık yapıdaki duyumlara ve düşüncelere ulaşan psikolojik tümevarışın fenomenlerini, yani sunulan kişiliklere duyulan sempatiyi, ilgiyi, acımayı, hoşlanmamayı, kısacası tüm sosyal duyguları üretmeye çalışır. Tümevarışın bu fenomenlerini sanat, yaşamın ifadesine dönüştürür. Çünkü sanatın gerçek konusu yaşamın ifadesidir; yaşam da güzelliğin tek ilkesi ve gerçek ölçüsüdür. İşte bu bağlamda gerçek sanat, en yoğun ve en geniş, en bireysel ve en sosyal olan yaşamın tümünün doğrudan duygusunu bize verendir.

Bir başka açıdan sanatı, kişiyi ve giderek de toplumu tinsel yönden etkileyebilecek dürtüleri sağlama becerisi olarak tanımlayabiliriz. Sanat yapıtı ise, sanatçının yalnız insa-

nı imgelem yoluyla bütünsel insana dönüştürmeyi amaçladığı yapıt biçiminde dile getirilebilir. Gerçekten de sanat ve yapıtı insanı yalnızlıktan kurtaran, onu toplumsal bir varlık olma bilincine kavuşturan bir insan başarısıdır. Sanat yapıtlarındaki duygusal içerik geliştikçe buna koşut olarak zihinsel içerik de gelişir. Doğadaki düzen ve uyum sanat yapıtı aracılığıyla yansıtılarak insanın da uyumlu bir biçimde gelişmesi sağlanmış olur. Çünkü sanat, yaşamı yansıtan bir etkinliktir. Bir bakıma o yaşamın yaşamıdır.

Sanat insanı özgürlüğüne kavuşturan bir etkinliktir de aynı zamanda. İnsanlık tarihinin en önemli sorunlarından biri insanı kendi kafasında özgür kılma süreci olmuştur. Bu, çok geniş ve bilincine varılması çok uzun zaman alan bir özgürlüktür. Çünkü en güç kazanılan özgürlük, insanın kendi kendisine karşı kazandığı özgürlük olmuştur. İnsan artık kendi kafasını ve yüreğini, kendi olanaklarını ve becerilerini ilk ve tek başvuru kaynağı olarak benimsediğinde, işte o zaman, gerçek iç özgürlüğüne kavuşmuş olacaktır. Tek yol göstericinin kendi beyni ve düşüncesi olabileceğini kabul etmesi, doğruyu başkalarından değil de kendi çabasıyla bulabileceğine inanması onu özgürlüğüne ulaştıracaktır. Her türlü damıtılmış, inceltilmiş, doğru ve güzelden pay almış birikimi kendinde toplayabilen böyle bir beyin ancak kendi iç özgürlüğünü yaratabilecektir. Böylece o, olanaksızın sınırsızlığı doğrultusunda olanaklının sınırlarını genişletebilecektir. Bunu da ancak sanatın aracılığıyla yapabilir. Sanatla özgürlüğüne kavuşan insan böylece mutluluğu da yaşayacaktır. Önce insanı, sonra da toplumu etkileyerek dönüştüren sanat görülüyor ki önemli bir güce sahip. Onun bu gücünün bilim ve teknolojinin dönüştürme gücüne koşut olduğunu söyleyebiliriz.

Nasıl bilim yaşamın anlamının bir yanıysa, aynı biçimde sanat da ondan daha önemli ya da en az onun kadar önemli yaşamın anlamının bir başka yanıdır. Nesnel dünyaya ve bu dünyada yer alan olgulara ilişkin yansız gözlem ve sistemli deneye dayalı nedensel ilişkileri araştıran zihinsel etkinliklerin ortak adına bilim diyoruz. Pozitif sistematik bilgi olarak bütün bilimlerin amacı, kesinlik yüzdesi yüksek ve genel-geçer doğruların ya da temel yasaların bilgisine ulaşmaktır. İnsanlık tarihi boyunca kuruluşu, içeriği ve işlevleri bakımından bilim öylesine değişimler geçirmiş, toplumdaki öteki kurumlarla ilişkisinde öylesine başkalaşımlar göstermiştir ki, geçmişten günümüze değin bütün çeşitliliklerin ötesinde, bilimin ortak ve süreklilik gösteren niteliği ancak "doğa süreçlerinin bilgisi" olarak yalınlaştırılabilir. İnsan davranışının toplumsal ve kültürel yanlarını inceleyen bilim dalları ise toplum bilimleri olarak adlandırılır. Son olarak insan yaşamı, esinleri ve duygularından kesitler aktaran etkinlik ise sanatlar olarak karşımıza çıkar. İlk ikisi yöntem bakımından matematik ve mantığa öncelik verir ve deyim yerindeyse bir tür "esprit de géometrie"ye sahiptir. Üçüncüsü olan sanat ise sezgi, duyarlık ve imgeleme ağırlık verir ve bir tür "esprit de finesse"e sahiptir. Ama hepsi, güncel bir deyişle söylersek kaotik yapılarla ilgilidir. Farklı yapıların uyumlu kaynaşımı demek olan kaotik sistemler ya da stokastik fenomenler hem pozitif ve sosyal bilimlerin, hem de sanatların ele aldığı konulardır.

Sanatın dönüştürücü etkisi öteki insan başarılarından daha fazladır. Bunu sanatsal yaratımlara sıkça yapılan müdahalelerden görüyoruz. Tarihte sanatlar ile iktidarlar arasında hep sorun olmuş ilişkiler yaşanmıştır. Bireyin yaratma özgürlüğüyle devletin yönetim politikası arasında her zaman çok yönlü ve karmaşık etkileşimlere ve sürtüşmelere

tanık olunmuştur. Bu yüzden sanatçı çoğu kez güvenilmez kişi olarak görülmüş ve tarih boyunca da takibe uğramıştır. Çünkü sanatçı geleceği keşfe çıkan bir öncü, geleceği biçimlendirmeye çalışan bir kimsedir. Sanatçı ne bir bilim adamına, ne de bir düşünüre, hiç kimseye bu öncü rolünü bırakma düşüncesinde değildir. Zaten bilimler ve felsefeler de sanatların açtıkları yoldan ya da gösterdikleri yöne doğru gitmişlerdir. Sanat yapıtının görevi de dünyayı ve yaşamı olanca sınırsız ve çelişkili çeşitliliği ve zenginliğiyle sunmaktır. Sanatçı gördüğünü bize göstermeye, duyduğunu bize duyurmaya, düşündüğünü bizim de düşünmemizi sağlamaya çalışır. Onun bulunduğu noktaya bizim de gelmemizi ister. Sanat yapıtını izleyen biri böylece bulunduğu konumdan başka bir yere gelmek durumundadır. Artık o bir sanat yapıtı alımlayıcısı olarak başka bir kişidir, dönüşüme uğramış yeni bir insandır. Sanat yapıtları aracılığıyla dönüşüme uğrayan bireylerden oluşan toplum da böylece dönüşüm süreci içine girmiş olur. Ancak bu ilginin yoğun olması gerekli bir koşuldur.

Her sanatsal etkinlik çeşitli bileşenleriyle içinde yaşanılan çağın koşullarından hareket eder, bu koşulları yeni bir biçimde yorumlamaya çalışır. Bu bakımdan kalıplaşmış formlardan, geleneklere bağlı kalmaktan sıyrılarak yeni çağın anlam ve sorunlarını yansıtmayı dener. Nasıl her çağ kendi koşullarıyla, kendi belirlenimleriyle doğarsa sanat da o çağı oluşturan kendi belirlenimleriyle doğar. Bütün sanatlar ortaya çıktıkları dönemin insanlarının gereksinimlerine ve isterlerine yanıt vermek durumundadırlar. Çağının bir yorumu olan sanat, bireyle toplum ve bireyle doğa arasında kurulan bir diyalogdur. Sanat, toplumların yapılarını, yaşam anlayışlarını, dünya görüşlerini, inanç ve davranışlarını nasıl kökten değiştirdiklerini gösterdikçe yeni kazanımlarını da serimlemek durumundadır. Dünyaya açılan pencerelerin kapanmasına karşılık sanat yeni kapıların açılmasına olanak tanıyan bir etkinlik olarak karşımıza çıkar. Sanatların neden oldukları başkalaşımlar belirli evrelerden geçerek oluşmuşlar; bir anlayıştan ötekine geçerken bu sıçramalar çoğunlukla belirli bir evrimin, mantıksal bir geçiş döneminin, birtakım sav ve karşı savlar diyalektiğinin sonucunda meydana gelmişlerdir. Sanatın ortaya koyduğu değişiklikler de toplumun yapısına yavaşça ve azar azar mal olmuştur. Sanatın dönüştürme gücüne koşut olarak ortaya çıkan gelişme tempoları ne olursa olsun, bu gibi dönüşümler olup bittikten, kopardıkları fırtınalar dindikten sonra insan eylemlerinin derlenip toparlandıklarını, adımlarını son duruma göre ayarlayıp yeni düzenin yarattığı atmosfere alışmaya çalıştıklarını görürüz. İnsan etkinliğinin önemli bir başarısı olan sanat yaratması da benzer olayların sonunda başka yeni anlayışlara doğru yol almaya koyulur.

Sanatın doğurduğu belirli bir dünya görüşü ve bu görüşün toplumca benimsenmesi pek hızlı olmayabilir; hatta bu alanda kesin ayrılmalar ve kopmalar, köklü dönüşümler, ani kesilmelere tanık olunmayabilir. Bu dönüşüm sürecinin toplumca benimsenmesi yavaş yavaş, sindire sindire ve uzun süreli olabilir. Zaten **Perikles** döneminde ya da Renaissance, Barok, Rokoko, Gotik gibi eğilimlerin ağır bastığı çağlarda dünyaya gelen bir sanatçı belirli bir determizmin, belirgin bir sınırlılığın kalıplarına uymak zorunda bulunmaktaydı. Yine de sanatçı belirli bir noktadan yola çıkıp kendi sanat anlayışını geliştirmeye bakıyordu. Bir **Praksiteles**, bir **Leonardo da Vinci**, bir **Michelangello** içine doğdukları sanatın kurallarına yeni kurallar katan ve yaratmayı adeta yaratan sanatçılardandı. Çağının sözcüsü olarak sanatçı yeni açılımlar sunmak sorumluluğunu üstlenmiş bir kimsedir. Onun bu önerileri toplumu dönüştürecek türden olmak zorundadır.

İşte bu bağlamda sanat tarihinde sanatçının toplumu, toplumun da sanatçıyı dışladığı hemen hiç görülmemiştir. Her gerçek sanatçı kaçınılmaz biçimde kendi toplumunun damgasını taşımakla kalmaz, ama aynı zamanda o toplumun yolunu açmakla görevlidir. Sanatçının en doğal içgüdüsü ürünleri yoluyla kendisini topluma sunarak içinden çıktığı toplumla ilişki kurmaktır. Bu ilişkinin kaynakları sanatçının yaşamının ta başlangıcına dek uzanır ve yaşamının sonuna değin sürer. Toplumun bazı değerlerine baş kaldırsa bile sanatçının onunla olan ilişkisi hiçbir zaman kesilmez. Sanatçının bir başka içgüdüsü de toplumun görüşüne, duyuşuna yeni bir şeyler katmak; onu değiştirmeye, dönüştürmeye, topluma yeni bir duyarlık kazandırmaya çalışmaktır. Sanatçı kendi üçüncü gözüyle yakaladığı gerçekleri, yeni doğruları toplumuna bir üstbakış olarak aktarır. Aslında bütün düşün adamlarının, eylem adamlarının yüzyıllardır yaptıkları da sanatçıların yaptıklarının aynıdır. Sanatçının bu çabalarının sonunda toplumun onun görüşlerine yaklaştığına, ona boyun eğdiğine tanık oluruz. Çünkü toplumun kendisine biçim verme iradesi yoktur; onun yalnızca belli bir birikimi ve genel eğilimleri vardır. Yeniden biçimleyici olarak sanatçının en son bireşime varmış sonsuz bir kurtarıcı olduğunu da sanmamalıdır. Çünkü hiçbir sanatçı nihai senteze ulaşmış biri olarak düşünülemeyeceği gibi hiçbir sanat yapıtı da en son sentez olarak nitelenemez. Eğer öyle olsaydı sanat anlayışlarının değişimini yansıtan sanat akımları diye birşeyler olmazdı. En güçlü sanat akımları günü geldiğinde beklenmeyen yeni bir yöne doğru aşılmışlardır. Çünkü insan düşüncesi yaşama koşut olarak her zaman yeni şeyler aramak ve bulmak zorunda olmuştur. Bu bağlamda sanat yapıtı evrensel bir boyuta sahip olmak durumundadır; çünkü onun mesajı artık bütün dünyaya ulaşabilmektedir. Araçlarıyla, amaçlarıyla, teknikleriyle, içerik ve formlarıyla gerçek sanat yapıtı evrensel bir boyuta sahip olabildiği oranda dönüştürme gücü de artacaktır. Günümüz dünyasında herkes sanatlara birşeyler kattığı gibi onlardan birşeyler de almaktadırlar. Böylece sanat yapıtları ülkelerarası, sanatçılararası ürünler olup çıkmaktadırlar. Bu nedenle de her sanatçı bir yerlerden birşeyler aldığı, çeşitli kaynaklardan esinlendiği oranda ifade gücünü zenginleştirmekte ve evrenselliğe yaklaşmaktadır. Sanatlarda ilgiler ve ilişkiler, algılamalar ve dışavurumlar ne denli girift olursa çeşitlilik, canlılık, çokrenklilik ve çokseslilik o denli zenginlik kazanır. Böylece zamanla oluşan ve yerine oturan estetik yargı toplumun beğenisini de biçimlendirmiş olacaktır. Toplumun beğenisi geliştikçe kendini dönüştürmeye daha hazırlıklı olacak; böylece sanatın da bir mutluluk vaadi olarak işlevini yerine getirdiği görülecektir.

Sanatın toplum içindeki bir başka işlevi de değişik kesimlerden insanları ortak çizgilerde buluşturarak birleştirici olmaktır. Sanat yapıtı ise çağının tasarım bilincini gelenekselin imbiğinden damıtarak geliştirmelidir. Bunun yanında sanat yapıtı değişik konu ve malzemenin, değişik uygarlıkların, değişik form ve anlam arayışlarının kesiştikleri ortak noktayı arayıp bunu somutlaştırmaya çalışmalıdır. Öte yandan sanat yapıtının en son amacı, işlevi ve yönlendirildiği nokta ne olursa olsun güzelliği yaratmaktır. Estetik bütünlüğü ve yetersizliği ile ayakta duramayan ve kendi estetiğinin özgün dilini kuramayan bir sanat yapıtının hiçbir işlevinden söz edilemez. Her sanat yapıtı kendi imge dizgesini kurabilmelidir. Bu bakımdan Batı sanatının form tutkusunun artık sınırlarına gelip dayandığını söyleyebiliriz. Simetri ve denge arayışlarının yarattığı tıkızlıklar eğer farklı anlayışlarla giderilemez ve sanat özgürleştirilemezse onun dönüştürme gücü de zayıflar. Zaman zaman ethik ve estetik değerler örtüşürse de ahlaka hizmet kaygısı sanata zarar

verir.

Hepimiz biliyoruz ki insanlar birer doğal varlık olduklarını, kendi doğallıklarını yadsımak için sanatla uğraşmaktadırlar. Evrensel sanat bu mesajı bütün insanlara ulaştıran çok boyutlu bir sanattır. Sanat yapıtı hiçbir zaman bir tüketim nesnesi olamaz. Günümüzde teknolojinin olanakları bütün sanat dallarını kaynaştırdı ama her sanat yapıtı yine de kendini dile getirme araçlarına sahiptir. Gerçi teknolojinin katkısıyla gelişen sanatlar bazı değişimler de göstermişler, başlangıçtaki oluşum süreçlerinden uzaklaşmışlardır. Ama yine de sanatın ölçeği yarattığı beğenide, verdiği hazda bulunur. Genelde süreğen bir muhalif olan sanatçı, genel-geçer olanın dışına çıkar. Sanat yapıtının tam anlamıyla değerlendirilebilmesi ve amacına ulaşabilmesi için alımlayıcı kitlenin hazırlığı çok önemlidir. Sanatların toplumları dönüştürebilmesi için kitleleri sanatlardan tat alır bir duruma getirmemiz gerekir. Bunun için sanatların kitleleştirilmesi değil, kitlelerin sanatlara yaklaştırılması söz konusudur. Yaşamın içinde her şeye karşı çıkan sanatçı bu bakımdan toplumun dönüştürücü motorudur. Her şey sanat değildir ama sanat her şeye uzanabilir. İşte bu bakımdan insanı daha insan kılmayı amaçlayan sanatın toplumla sıkı bir ilişki içinde olması gerekir ve öyledir de. Çağının öncüsü olarak sanatçının yüreği öteki insanların yüreğinden daha geniş, kafası ise daha dolu olmak durumundadır. Sanatçıyı toplumu yaratır, ama toplumu da sanatçı dönüşüme uğratır. Bir sanat yapıtını ne kadar çok kitle alımlarsa, o sanat yapıtının dönüştürücü etkisi o kadar büyük olur. Sanat yapıtının evrenselliği onun açıklığıdır ve daha zengin bir anlatım düzeyinin olmasıdır. Bir iletişim aracı olarak sanat yapıtının toplumda dolaşımı alımlanması bakımından önemlidir. Yaşamda nasıl sürekli bir değişme varsa sanatlarda da ona koşut bir değişme söz konusudur. Sanatçı halkın ruhunu duydukça ve bunu özgün formlarla yansıttıkça etkisi de o denli büyük olacaktır.

Sanatların toplumları dönüştürme gücü konusunda **T. W. Adorno** pek umutvari değildir, o bu konuda şöyle der: "Tinsel, kültürel olgular ve sanat yapıtları bütünüyle maddi gerçekliğe indirgenemez; onların göreli bir özerklikleri vardır. Sanat yapıtı, özellikle, içinden çıktığı toplumun bütün çelişkilerini taşır; bu çelişkileri aşamaz, ama aşma ya da değiştirip dönüştürme potansiyelinin bekçiliğini yapar." İşte tam da bu noktada, yani sanatların toplumun çelişkilerini aşma ya da değiştirip dönüştürme potansiyelinin bekçiliğini yapmaları konusunda bazı ön gereklilikler söz konusudur. Alımlayıcı kesimin tam bir bilinçliliği burada birinci sırada yer alır. Eğer dönüştürme gerçekten söz konusuysa, sanatçının ve alımlayıcının yoğun bir ilişkisi gerekir. Bu konuda bilinçlenen bireylerden oluşan toplum da ister istemez dönüşüme uğrayacaktır. Çünkü gerçekliği aşmanın en güvenilir yolu sanat olduğu gibi gerçekliğe sıkıca sarılmak da sanatla olanaklıdır. Bunun yanında sanatçı ile toplum arasında da sıkı bir etkileşim vardır; bu konuda bakın **Goethe** ne diyor: "Doğal olarak toplumun sanat ve sanatçı üzerindeki etkisi büyüktür; alkışlaması için, ödemesi için, hoşuna gidecek, doğrudan doğruya zevk verecek bir yapıt ister ve çoğu zaman sanatçı buna alışır; çünkü o da halkın bir parçasıdır, o da aynı yıllarda ve günlerde yetişmiştir, o da aynı gereksinimleri duyar, aynı yöne itilir ve onu taşıyan ve canlandıran yığınla birlikte mutlu yoluna devam eder." Görüldüğü gibi sanatların toplumlar üzerinde göz ardı edilemeyecek etkileri bulunmaktadır; doğal olarak toplumların da sanatlar üzerinde önemli etkileri vardır. Ancak sanatlar getirdikleri mesajlar, yeni dünya görüşleri ve yaşam anlayışlarıyla karşı karşıya kalan hemen herkesi etkiler ve

değişmeye yöneltir. Hiç kimse gerçek bir sanat yapıtını alımladıktan sonra eskisi gibi değildir, değişmiştir artık o. Bunu bir konserden, bir resim sergisinden, bir tiyatro ve sinemadan çıkan herkes yaşamıştır. Sanat yapıtının bu dönüştürücü gücü, kitlelerin sanatla uğraşı arttıkça etkinleşecek, sanatlara yaklaştıkça bu etki büyüyecektir. Bunun için de insan ve toplum yaşamında sanatlara oldukça geniş bir yer verilmesi yetecektir. Sanatlarla yoğun biçimde içli dışlı olan kişiler olmayanlara göre daha farklı, daha geniş ve hoşgörülü, daha yaratıcı ve dönüştürücü kimseler olacaklardır. Bu savı gelişmiş toplumlara bakarak da doğrulayabiliriz. Böylece sanat insan yaşamında gerçek kurtarıcı olarak görülecek ve onsuz yaşamın pek de bir anlamının olmadığının ayrımına varılacaktır. Bu bakımdan sanat, söylendiği gibi, yaşam damarlarımızdan biri gibidir ve o kesildiğinde yaşam da yok sayılır. İşte bu nedenlerle günümüzde sanat eğitiminin ve öğretiminin önemi bir kat daha önem kazanmış bulunmaktadır.

Kant'ta yüce kavramı ve güncelliği

Sinan Özbek

Kant, Pratik Aklın Eleştirisi'ne yazdığı Sonsöz'e "İki şey, üzerine sık sık eğilip ısrarla düşünülürse, insanın ruhsal yapısını hep yeni, hep artan bir hayranlık ve korkunç saygıyla dolduruyor: Üzerimdeki yıldızlı gök ve içimdeki ahlak yasası." cümlesiyle başlar. Bunların her ikisini de insanın ufkunun ötesinde aramamak gerekmektedir. Çünkü her ikisi de hemen insanın önündedir ve doğrudan doğruya insanın varoluşunun bilincine bağlıdır. **Kant**, "üzerimdeki yıldızlı gök"ün duyular dünyasında insanın bulunduğu yerde başladığını ve insanın içinde bulunduğu bağlantıyı, dünyalar üzerine dünyalardan ve sistemler üzerine sistemlerden oluşan, ayrıca da önemli hareketlerin sınırsız zamanlarına, bu zamanların başlangıcına ve devamına doğru uzanan sonsuz büyüklüğe kadar genişlettiğini belirtmektedir. Yine sayısız dünyaların çokluğu görünümü, insanın kısa bir süre için yaşama gücüyle donatıldıktan sonra, kendinden oluştuğu maddeyi gezegene geri vermesi gereken hayvansal bir yaratık olarak önemini adeta yok etmektedir. **Kant**, hayranlık ve saygının araştırma için uyarıcı bir rol oynayabileceğini ama araştırmanın eksikliğini gideremeyeceğini ekler ve sorar: Hayranlık ve saygıyı, yararlı ve nesnenin yüceliğine uygun hale getirmek için ne yapmak gerekir? "Dünyayı seyretmek, hep insanın duyuları önüne serilmiş olan ve anlama yetimizin geniş alanında izlemeye hep dayanabileceği en enfes görünümden başladı ve –astrolojide sona erdi. Ahlak, geliştirilmesi ve işlenmesi sonsuz yararlar vaadeden insanın doğal yapısının en soylu özelliğiyle başladı ve –yobazlık ya da boş inançlarla son buldu" (**Immanuel Kant**, *Kritik der praktischen Vernunft*, Werkausgabe Band 7, Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1974, sayfa 301.) Kuşkusuz **Kant**'ın "içimdeki ahlak yasası" ifadesi yine O'nun ahlak felsefesiyle ilişki içinde ele alınacaktır. Ama **Kant**, "ahlak yasası"yla birlikte hemen anma gereği duyacak kadar önem verdiği "üzerimdeki yıldızlı gök" ifadesiyle ne demek istemektedir, hangi felsefi düşüncelerin hazırlığı içindedir? Bu soruya cevap verebilmek için Pratik

Aklın Eleştirisi'nden iki yıl sonra 1790'da yayımlanan Yargı Gücünün Eleştirisi'ne baş vurmak ve özellikle Yüce (Das Erhabene) kavramı üzerinde bir derinleşme gerekmektedir.

YÜCE'NİN ÇÖZÜMLENMESİ

Kant, Güzel (Das Schöne) ve Yüce (Das Erhabene) arasındaki benzerliği vurgulayarak, Yüce kavramını çözümlemeye başlar. Güzel gibi Yüce de duyuyla (Sinn) ve mantıkla belirlenemeyen aksine belirlenmek için bir refleksion yargısını gerektiren kavramdır. Yani haz; bir duyguya, örneğin rahat, hoş hissetme duygusuna, ya da *belirli* bir kavrama örneğin iyi'nin yarattığı hazza bağlı değildir. Ancak bununla birlikte Güzel ve Yüce'nin yaşattığı haz, yine de *belirsiz* kavaramlarla ilintilenebilir. Öyleyse haz; bo° bir tasavvur ya da boş tasavvurun yetisiyle bağlantı içindedir. Böylece tasavvur yetisi ya da hayal gücü verili bir manzara karşısında, anlık kavramının yetisi ya da akıl kavramının yetisiyle uyumlu olarak görünür. Bu yüzden her iki yargı da kendine has olmakla birlikte buna rağmen her öznede genel geçer olmayı ilan eden yargılardır. Bu durum söz konusu yargıların; sadece hazzın duygusuyla ilgili olması, sadece hazzın duygusuna sahip çıkması ve ama nesnenin bilgisiyle ilgili olmaması, nesnenin bilgisine sahip çıkmamasına rağmendir.

Kant, "Hazzın duygusuna gelince; bir nesne, ya hoş ya Güzel ya Yüce ya da iyi (adeta) sayılır (iucundum, pulchrum, sublime, honestum)." (**Immanuel Kant**, *Kritik der Urteilskraft* [KdU], Werkausgabe 10, Frankfurt: Suhrkamp Verlag 1989, sayfa 191) belirlemesemi yapmaktadır. Bunun yanı sıra **Kant**, Güzel ve Yüce arasındaki farkın netlikle ortaya konabileceğini belirtir. Doğa güzelliği (das Schöne der Natur) nesnelerin bir sınırlanmayla (Begrenzung) oluşmuş formuyla ilişkilidir, Yüce'yi ise bunun aksine formsuz nesnelerde de, ama ancak bu formsuzluk içinde sınırsızlık ve bütünlük (Unbegrenztheit, Totalität) düşünülebiliyorsa, tespit etmek mümkündür. Güzel, belirsiz bir akıl kavramının (Verstandesbegriffs) tasavvuruyla, Yüce ise bununla karşılaştırılabilir olan anlama yetisinin bir kavramıyla (Vernunftbegriffst) algılanır gibi görünmektedir. Yani Güzel'de hoşa gidiş; niteliğin tasavvuruyla, Yüce'de ise nicelikle bağlantılıdır. Bununla birlikte Güzel ve Yüce'nin neden olduğu hoşa gitme (Wohllgefallen), birbirinden oldukça farklıdır: İlkinde, yani Güzel'de bu, yaşamı teşvik eden dolaysız bir duyguyu birlikte taşımaktadır ve bu nedenle heyecan, hiddet ve de oynayan bir tasavvur gücüyle örtüşmektedir. Yüce'de ise bu, dolaylı olarak devreye giren bir hazdır. Yüce'nin verdiği duygu, yaşama gücünün bir an için engellenmesi, ona ket vurulması ve bunu hemen takiben oldukça güçlü bir biçimde yaşama gücünün akması, dolması (Ergiessung) şeklindedir. Yine bu duygu; yüreğin derinliklerinde duyulan, oyun olmayan aksine hayal gücünün devinimde ciddi bir yer tutar gibi görünmektedir. Dolayısıyla Yüce, uyarıyla örtüşmez. "Ruhsal yapının [Das Gemüt] nesne karşısında sadece bir çekim kuvvetinin etkisinde kalması değil, aksine karşılıklı olarak itici bir kuvvetin de etkisinde olmasıdır. Yüce'deki hoşa gidiş, sadece olumlu bir haz değildir, daha çok hayret, saygı içerir yani olumsuz haz diye adlandırmayı hak eder." (KdU. 165) **Kant**, Güzel ve Yüce arasındaki bu farklılıkları belirttikten sonra, yine ikisi arasındaki en önemli ayrımı aktarır: Yüce; doğadaki nesnelerde gözlenirse, amaca uygun olmadığı, tasavvur yeteneğimizle uyuşmadığı ve hayal gücüne şiddet uygularmış gibi görünmektedir. Sanat eserinde Yüce ise, sanat eserinin doğayla uyumlu oluşu koşuluyla sınırlanır. Bu koşul ise, Yüce'nin doğada araştırılmasının

daha verimli bir yöntem olacağını gösterir. Buna karşın doğa güzelliği, kendi formunda bir amaca uygunluk göstermektedir. Bu forum içindeki amaca uygunluk da insanda bir hoşlanma duygusu yaratır. **Gernot Böhme, Kant**'ın doğa güzelliği kavramını irdelerken şu noktaya dikkat çekiyor: **Kant**'a göre insanlar doğa güzelliğinden dolayı ahlaksal bir ilgi içine girerler. Bu ahlaksal ilgi, doğanın verili bir düzeninin, uyumunun olduğu ve insanın da böyle olması gerektiği anlayışına yol açmaktadır. Doğa, doğallığından dolayı ahlaksal olarak takdir edilmektedir. **Böhme, Kant**'ın doğa güzelliği kavramından hareketle, "Doğa; ideyi uyandırdığı için, insanın toplumsal olarak yaşamda emek vererek zorla elde etmesi gereken, ahlak duygusunu kendi kendine olmuşcasına harekete geçiriyor." saptamasını yapıyor. (**Gernot Böhme**, *Für eine ökologische Naturasthetik*, Frankfurt: Suhrkamp Verlag 1989, sayfa 44)

Yüce ve Güzel'e ilişkin yukarıda anlatılmaya çalışılanları şu şekilde şematize etmek mümkündür:

Yüce	*Güzel*
Hayal gücü ve pratik akıl	Hayal gücü ve anlama yetisi
Ruhsal yapının devinimi	Kontemplasyon
Amaca uygun olmayış	Forum olarak amaca uygunluk
Ciddi	Oyun
Akıl	Anlama yetisi
Saygı	Eğilim, sempati
Kültürü gerektirir	Bir şey gerektirmez

Kant, doğadaki bir güzellikten söz açmanın yerinde bir yaklaşım olduğunu ama yine doğada amaca uygun olmayan bir Yüce'den söz etmenin aslında yanlış bir anlatım olduğunu ekler. Çünkü amaca uygun olmayan nasıl olur da olumlu bir biçimde betimlenebilir? Bir nesnenin tasavvurda ruhsal yapıyla örtüşen Yüceliğe (Die Erhabenheit) sahip olduğunu söylemek yerinde bir ifade değildir. " Gerçek Yüce, duyusal form tarafından içerilmez, aksine sadece aklın idesiyle buluşur." (KdU. 166) Örneğin fırtınalı, sınırsız okyanus aslında Yüce olarak adlandırılamaz ama ruhsal yapı fırtınalı ve sınırsız okyanus karşısında, yüksek derecede amaca uygunluk taşıyan idelerle doluyorsa, bu noktada okyanus Yüce'dir. "Doğa güzelliği için bizim dışımızda bir neden aramak zorundayız, ama Yüce'yi sadece içimizde ve Güzel'in tasarımında Yüceliği ortaya çıkaran düşünüşte..." (KdU. 167) **Kant**, Yüce'nin doğadaki bir amaca uygunluktan tamamen ayrılmasını sağlayan bu ifadeyi oldukça önemli bulur. Çünkü bu ifade, hayal gücü bağlamında bir amaca uygun oluşun düşünülmesini sağlamaktadır.

Kant, Yüce'nin tıpkı beğeni yargısının (Das Geschmaksurteil) çözümlemesine benzer bir tarzda çözümlenebileceğini ekler. Estetik reflektif yargı gücünün yargısında hoşa gidiş, Yüce'de de tıpkı Güzel'de olduğu gibi nicelik olarak genel geçerdir. Ancak nitelik açısından bakıldığında, bir çıkarın olmaması, bağıntı (Relation) açısından bakıldığında öznel amaca uygunluk ve kiplik (Modalitat) açısından bakıldığında öznel erekliliğin zorunluluğu söz konusu olmaktadır. **Kant** ekler, Güzel'in çözümlenmesinde gereksinme duyulmayan bir sınıflama, Yüce'nin çözümlenmesinde gereklidir. Bu ayrımla Güzel'de

olmayan, matematiksel Yüce ve dinamik Yüce kavramları devreye girecektir. Çünkü burada Yüce'nin duygusu, nesnenin usa vurumuna, yargılanmasına (Beurteilung) bağlı olan ruhsal yapının devinimini sürekli olarak birlikte getirmektedir. Buna karşın yukardaki tabloda da gösterildiği gibi, Güzel'in oluşturduğu haz, beğeni (Geschmak) ruhsal yapının sakin bir kontemplasyonudur. Yüce ile ilişki içinde ruhsal yapının bu hareketliliği, öznel bir amaca uygunluk olarak algılanmalıdır. (Çünkü Yüce hoşa gider.) Ruhsal yapının bu devinimi, hayal gücü tarafından ya bilgi ya da arzulama yetisi olarak alımlanır. Hayal gücü; bilgi yetisiyle ilgili bir devinim içindeyse bu noktada matematiksel Yüce'den, arzulama yetisiyle ilgili bir devinim içindeyse de dinamik Yüce'den söz edilmelidir.

Matematiksel Yüce

Kant, "Mutlaka büyük olanı biz Yüce diye adlandırıyoruz. Ama büyük olmak ve belirli bir büyüklükte olmak, tamamen farklı kavramlardır (magnitudo und quantitas)." (KdU. 169) ifadesiyle bu başlıktaki görüşlerini aktarmaya başlar. Bu başka bir ifadeyle; bir şeyin büyük olduğunun söylenmesinin, bir şeyin mutlaka büyük olduğunun söylenmesinden farklı olmasıdır (absolute non comparative magnum). İkinci olan, yani mutlaka büyük olduğu söylenen, her yerde karşılaştırılacağı her şeyden büyüktür. **Kant** sorar, bir şeyin büyük, küçük ya da orta karar olduğu ifadesi, ne demek istemektedir? Burada dile getirilen, salt bir anlama yetisi kavramı değildir. Duyugörüsü ve akıl kavramı da olmadığı kesindir. Bir şeyin büyük, küçük ya da orta karar olduğunu söylemek, bilginin ilkesini birlikte taşımadığından, bu ifade akıl kavramı olamaz. "Öyleyse bu, yargı gücünün bir kavramı olmalıdır ya da yargı gücünden kaynaklanan bir kavram olmalıdır ve tasarımın öznel amaca uygunluğu yargı gücü ile ilişkide temelde olmalıdır." (KdU. 169) Bir şeyin büyük olması, bir başka nesneyle karşılaştırmaya gerek kalmadan anlaşılabilir. Çünkü aslında benzer olanların çokluğunun bir araya gelmesi, büyük olan bir şeyi oluşturur. Bir şeyin nasıl büyük olduğunu belirtmekse başka bir şeydir. Görüntülerin büyük olarak belirlenmesi, hiçbir koşul altında büyüklüğün mutlak kavramı değildir, aksine bir karşılaştırma kavramıdır. Bir şeyin büyük olduğunu söylemekte, karşılaştırma yokmuş gibi görünmektedir ve en azından nesnel bir ölçünün olmadığı ortadadır. Karşılaştırmanın ölçüsünün sırf öznel olması, yargının daha az genel onay beklemesine engel olmamaktadır. Örneğin, adam güzel ve uzun boyludur yargısı, sırf yargı veren özneyle sınırlanmıyor, teorik bir yargı gibi herkesin onayını talep ediyor.

Herhangi bir şeyin mutlaka büyük olduğu yargısı, nesnenin bir büyüklüğü olduğunu dile getirmek değil, aksine bu nesnenin benzerlerinden büyük olduğunu, açıkça ifade etmeden söylemektir. Bununla birlikte bir nesnenin mutlaka büyük olduğunu söylemek, bir ölçüyü de gerektirir. Ama bu ölçü, mantıksal değil (matematiksel olarak belirlenmemiş), büyük ifadesinin estetik bir yargı olarak kullanılmasına ilişkindir. Çünkü bu ölçü, büyük üzerine yapılan sırf öznel refleksiona dayanan yargının, temel olduğu bir ölçüdür. Bu ölçü ampirik de olabilir, örneğin tanıdık bir insanın, hayvanın, ağacın, evin vs. büyüklüğü. Yine bu ölçünün a priori olarak verildiği de düşünülebilir. Bu, öznenin tasarımının, öznel yargısıyla belirlenip somutla sınırlanmış bir ölçüdür. Örneğin; bir erdemin büyüklüğü, bir ülkede toplumsal özgürlüğün ve adaletin büyüklüğü gibi. **Kant**, bu örneklerin pratik olduğunu belirtir ve teorik örneklerin de varlığına işaret eder. Teorik

olanlara örnekse, yapılan bilimsel bir gözlem (Observation) ve ölçümde doğruluğun ya da yanlışlığın büyüklüğüdür.

Bütün bu anlatılanlarda dikkat edilmesi gereken ilginç bir boyut vardır: Nesne bizi hiç ilgilendirmediği halde, yani bu nesnenin varlığı ya da yokluğu bir önem taşımadığı halde, ve bu nesne forumsuz olabildiği halde, kendiyle birlikte herkese bir hoşa gitmeyi yaşatmaktadır. Bu hoşa gitme; bizim bilgi yetimizin kullanılışının içerdiği, öznel amaca uygunluğun bilincidir. Ancak burdaki hoşa gitme, Güzel'de olduğu gibi nesnenin beğenilmesi değildir. Güzel'in hoşa gitmesinde; refleksif yargı gücünün bilgi ilişkisiyle, nesneyi amaca uygun olarak algılaması söz konusudur. Yüce olarak düşünülen nesne forumsuz da olabildiği için, burda ortaya çıkan hoşa gitme, hayal gücünün kendinde bir genleşmesidir. **Kant**, Yüce'nin yarattığı hoşlanma duygusunu ilerleyen sayfalarda bir kez daha belirleyecektir. "Yüce, duyunun ilgisine karşı koyuşuyla dolaysız hoşa gidendir." (KdU. 193)

Bir nesnenin mutlaka büyük olduğunu dile getirmek matematiksel olarak belirlenmiş bir yargı değil, aksine nesnenin tasarımı üzerine yapılan sırf bir refleksion yargısıdır. Nesnenin bu tasarımı, insanın bilme gücünün kullanımında öznel amaca uygunluktur. Bir nesneyi tasarlarken onu büyük olarak adlandırmak, sürekli ona duyulan bir saygı ile bağlantılıyken, nesneyi küçük olarak tanımlamak da saygısızlıkla bağlantılıdır. Bununla birlikte şeylerin büyük ya da küçük olduğu yargısı gibi, yargının kendisi de büyük ya da küçük olarak tanımlanabilir.

Ancak bir şeyin sadece büyük olduğunu değil, özellikle bir şeyin mutlaka –mutlak- (absolut) büyük olduğunu söylemek yani Yüce olduğunu söylemekle birlikte, Yüce'nin ölçüsü onun dışında aranmamaktadır, aksine bu ölçü onun içindedir. "Bu büyük, sırf kendiyle özdeş olan bir büyüktür. Bununla birlikte Yüce doğanın nesnelerinde değil, özellikle bizim deduksion için beklemede olan idelerimizde aranmalıdır." (KdU. 171) **Kant** ekler, "Yüce, kendisiyle karşılaştırılacak her şey ondan küçük olandır." (KdU. 171) Yine eklemek gerekmektedir ki Yüce bir nesne değil, yargı gücünü meşgul eden bir tasarımın adlandırılmasıdır. "Yüce, sadece ruhsal yapının bir yetisinin kanıtladığının düşünülebildiği, duyunun bütün ölçülerini aşandır." (KdU. 172) **Hartmut Böhme** Yüce'nin böylesine bir büyüklükle tanımlanmış olmasından hareketle; bunun nicel ölçülmezliğin yanı sıra dinamik olağanüstü bir güç ve bizim gücümüzün sınırlarının çok ötesinde olduğunun altını çiziyor. **Kant**'ın bizim duyusal görü yetimizin, olağanüstü büyük olan karşısında yetersiz kaldığını ve darbe yemiş duruma düşmesini çözümlediğini aktarıyor. **H. Böhme**'ye göre bu durumda biz bir girdap içine düşmüşüzdür ve korkuya kapılırız. Bu girdapta aklın öznesi yok olur, Modern'in bütün programının yok olmaması için, aklın öznesi bu girdaba düşmemelidir. İşte ilerki sayfalarda üzerinde durulacağı üzere **H. Böhme, Kant**'ın Yüce'nin estetiğiyle bunu başardığını ifade etmektedir.

Sayı kavramıyla yapılan büyüklük oranlaması matematikseldir, ama sırf görüyle (göz kararı) oranlama estetiktir. Bununla birlikte bir şeyin ne kadar büyük olduğu kavramına, sadece ölçü birimi olan sayılarla ulaşabiliriz ve bütün mantıksal büyüklük oranlamaları matematikseldir. "Demek ki büyüğün oranlamasının temel ölçüsü öyle olmak zorunda ki sırf bir görüde dolaysız kavransın ve sayı kavramının tasarımının hayal gücüne ihtiyacı olsun. Yani doğa nesnelerinin bütün büyüklük oranlamaları öncelikle estetiktir. (Yani nesnel olarak değil, öznel olarak belirlenmişlerdir.)" (KdU. 173) **Kant** matematiksel olarak düşünülen büyüklük oranlamasında, en büyüğün olamayacağını belirtir. Çünkü

sayıların gücü sonsuza kadar gitmektedir. Ama bunun tersine estetik büyüklük oranlaması için bir en büyük vardır. Bu estetik büyüklük oranlaması mutlak ölçüyse, bundan daha büyük olan öznel olarak düşünülemiyorsa, işte bu aşamada Yüce'nin idesi söz konusu olmaktadır. Yüce'nin idesi kendiyle birlikte, ruhsal yapının devinimini getirmektedir. Ruhsal yapının bu devinimiyle, matematiksel büyüklük oranlamasının sayılarla yapılması olanaklı olmamaktadır. Çünkü matematiksel büyüklük oranlaması, sürekli olarak görece bir büyüklüktür. Bu görece oluş, büyük diye tanımlananın benzerleriyle bir karşılaştırmasına dayandığı içindir. Buna karşın estetik büyüklük oranlaması, ruhsal yapı mutlak büyüğü bir görüyle yakalıyorsa, mutlak büyüğü ortaya koyar.

Hayal gücünde bir büyüklüğü (quantum); bir ölçü olarak, büyüklük oranlaması olarak sayısal ifade edebilmek için olması gereken algılamada, yine hayal gücü yetisinin iki etkinliğine gereksinim vardır: İdrak, algı (Auffassung, apprehensio) ve bir bütün olarak kavrama, özetleme (Zusammenfassung, comprehensio aesthetica). Algı (Apprehensio) bağlamında bir güçlük söz konusu değildir, çünkü sınırsız bir algılamanın olabilirliği ortadadır. Ama bir bütün olarak kavrama, özetleme (comprehensio aesthetica) bağlamında sürekli artan bir zorluk gündeme gelmektedir. Apprehensio ne denli ilerlerse, comprehensio aesthetica maksimum düzeye yaklaşır, bu maksimum düzey, sınır ise büyüklük oranlamasının estetik büyüklüğünün temel ölçüsüdür. Apprehensio bu düzeye kadar ilerlerse, yani duyu görüsünün ilk olarak algılandığının bir kısmı, hayal gücünde kaybolmaya başlar ve bir kısmı bir bütünlük oluşturma doğrultusunda ilerlerse, burada apprehensio kaybettiği oranda da kazanmaktadır. Bu kazanılan ise, bir bütün olarak kavramanın (Zusammenfassung) öyle bir büyüklüğe varmasıdır ki idrak, artık bunu aşamaz. **Kant**, bütün bunlarla hoş gitmenin temellerinde neyin yattığını araştırma çabasında değildir. O'nun amaçladığı salt estetik yargıyı, yani hiçbir koşul altında ereksel akıl yargısıyla karışmamış olanı, göstermektir. Estetik yargı gücünün eleştirisinin en uygun örneğini ararken, sanat eserindeki Yüce ele alınmamalıdır. Çünkü, sanat eserinde, forum ve büyüklük bir insani erek için belirlenmiştir. Yine aynı şekilde, kendinde bir erek taşıyan doğa nesnelerinde de estetik yargı gücünün eleştirisi için örnek aranmamalıdır. **Kant**, estetik yargı gücünün eleştirisi için ele alınması gereken örneğin *ham doğa*dan seçilmesi gerektiğini vurgulu bir biçimde dile getirir: Ama bu ham doğa karşısında da, gerçek bir tehlikenin uyarısı (Reiz) ve ruhta yarattığı devinim (Ruhrung) söz konusu olmamalıdır, aksine bu ham doğa sadece büyüklük içermelidir. Çünkü ham doğanın büyük olarak karşımıza çıkardığı şeyde, kocamanlık ve muhteşemlik ve de çirkinlik yoktur. Ham doğada algılanan bu büyük, ne denli büyük olursa olsun hayal gücü tarafından bir bütün olarak kavranabilmelidir. "Yüce üzerine yapılan salt bir yargıda, bu yargı estetik bir yargı olacaksa, öznenin ereğinin belirleyici temel olmaması zorunludur ve bu yargıya, anlama yetisinin ve aklın hiçbir yargısı karışmamış olmalıdır." (KdU. 175)

Salt reflektif yargı gücünün, hiçbir çıkar olmaksızın hoş olarak algılaması beklenen her şey, öznel ve bununla birlikte genel geçer amaca uygunluğu kendinde taşımak zorundadır. Ama bununla birlikte söz konusu amaca uygunluk, nesnenin formunun amaca uygunluğu gibi olmamalıdır. Bir başka ifadeyle; Güzel'de karşılaşılan amaca uygunluk burada söz konusu olmamalıdır. **Kant** ekler: Ama öznel amaca uygunluk ne demektir? Hayal gücü terkipde büyüğün tasarımı için, hiçbir engel tanımadan kendiliğinden sonsuza kadar gider. Buna karşın akıl hayal gücünü sayı kavramı dolayısıyla sevk eder. Bu mantıksal büyüklük oranlaması sürecinde, nesnel amaca uygunluk bulunabilir, ama es-

tetik yargı gücü açısından amaca uygun olan ve hoşa giden hiçbir şey bulunamaz. Nesnel amaca uygunlukta, hayal gücünü kendi sınırlarının sonuna kadar gitmeye zorlayacak bir şey bulunmamaktadır. Anlam yetisi; matematiksel büyüklük oranlamasında, hayal gücünün algıladığı bir büyüklük, ister bir adımla ölçülsün isterse kilometrelerle ölçülsün, aynı oranda tatmin olur. Anlama yetisi, bir yandan bir büyüklüğü bir bakışla kavrayabilirken, öte yandan örneğin dünyanın çapı gibi bir büyüklüğü mantıksal bir bütün olarak kavramayı sayı kavramıyla yapmaktadır (comprehensio logica). Her iki durumda da büyüklük oranlaması engel tanımadan sonsuza kadar gitmektedir.

Ama ruhsal yapı, aklın sesini duyar. Aklın sesi, verili her büyüklük karşısında bütünlük, tamamlık (Totalität) talep etmektedir. Aklın sesinin bu bütünlük-tamlık talebi, hiçbir zaman kavranamayacak büyüklükler için de, bu büyüklük duyusal tasavvurda bir bütün olarak algılanıyor olsa da, geçerlidir. Aklın sesinin tamamlık talebi, bir görü içinde bir bütün olarak kavrama (Zusammenfassung) isteğidir, bu talep bütün parçalar için, giderek yükselen sayı dizgesi için bir tasavvurdur. Aklın sesi bununla birlikte, sonsuzluğu (zaman ve mekan) bir bütün olarak, verilmiş olmayı düşünmeyi talep etmektedir. Ama sonsuz, mutlak büyüktür (sadece komparatif değil). Sonsuzla karşılaştırılacak her şey ona oranla küçüktür. Ama burada önemli olan; sonsuzu bir bütün olarak düşünebilmenin, ruhsal yapının bir yetisini göstermekte oluşudur. Ruhsal yapının bu yetisi, duyunun bütün ölçülerini aşmaktadır. Sonsuzu bir bütün olarak düşünebilmek için bir, bir bütün olarak kavrama gereklidir. Bu bir bütün olarak kavrama, birlik için bir ölçüyü oluşturmayı sağlamalıdır. Verilecek bu ölçü ise sonsuzu sayı ile belirlemek demektir ve bu imkansızdır. Verili sonsuzu çelişkisiz düşünebilmek için, insanın ruhsal yapısının bir yeteneğine ihtiyaç vardır ve bu yetinin kendisi duyuüstüdür. Sadece bu yetiyle ve onun idesi olan bir noumenon'la, ki bu görüye izin vermez, ama bununla birlikte dünyagörüşü yine de bir temel oluşturur, duyu dünyasının sonsuzu, salt entelektüel büyüklük oranlamasında, bir bütün olarak kavranır. Bu bir kavram altında toplanma; duyu dünyasının sonsuzu, matematiksel büyüklük oranlamasının, sayı kavramıyla bir bütün olarak düşünülmesi mümkün olmamasına rağmendir. Duyuüstünün görüsünün sonsuzluğunu düşünebilecek bir yetinin kendisi dahi, duyusallığın bütün ölçülerini aşmaktadır. **Kant**, "Öyleyse doğa Yüce'dir, ama görünüşünün, seyredilmesinde *sonsuzluk* (abç) idesini beraberinde getiren doğa."(KdU. 178) Bu son olarak dile getirilen, bir nesnenin büyüklük oranlaması düşünülürken, insanın ölçülemez, sınırsız olan hayal gücünün (Einbildungskraft) bütün çabasına rağmen çaresiz kaldığı, yetişemediği anda ortaya çıkacağı açıktır. **Ernst Bloch, Schiller**'in "Görünüş içindeki özgürlük olarak güzellik" yaklaşımının, soyut bir görüntüye nesnellik atfetmek olduğunu belirtir ve **Kant**'ın yukarda aktarılan Yüce belirlemesini değerlendirmeye geçer. **Bloch**, yukarda verilen **Kant** alıntısındaki *"sosuzluk"* kavramını şöyle yorumlamaktadır: "Buradaki sonsuzluk, bizim gelecekteki özgürlüğümüzün sezgisini kendisiyle birlikte getiren sonsuzluktan başka bir şey değildir." (**Ernst Bloch**, *Das Prinzip Hoffnung*, Werkausgabe Band 5, Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1985 sayfa 948.) Yine **Bloch**'a göre **Kant** bu yaklaşımıyla, Yüceliği tekrardan arzulama yetisiyle bağlantılı hale getirmiştir. **Kant**'tan önceki estetikte, estetik olduğu kabul edilen nesne, formalist tarzla soyut bir görüntü olarak ele alınmıştır. Eski estetiğin Yüce kavramı esas olarak, çıkarsız bir hoşlanmayla ilişki içinde düşünülmüştür. **Kant**'ın Güzel anlayışı değilse de Yüce tasarımı kesin olarak formalizmi aşmıştır. **Bloch**'a göre Kantçı Yüce tasarımı, insani ilgi ve arzulama yetisini Yüce'nin yanına koymaktadır. Böy-

lece **Kant**'ın Yüce anlayışı, soyut görüntünün formalizmini artık kesinlikle gerilerde bırakmıştır.

Kant ekler, hayal gücünün matematiksel büyüklük oranlaması, her nesneye uygun olan ölçüyü verebilmek için, yine her türlü nesneye uygunluk gösterir. Çünkü anlama yetisinin sayı kavramı, verili her büyüklüğü silsileyle (Progression), ölçülerle ölçülebilir kılma yeteneğine sahiptir. İnsanın gayret edişi genel olarak kavramaya (Zusammenfassen) yönelmişse ve bu hayal gücünün yetisini aşıyorsa, derece derece olan (progressiv) idrak seyrin bütününde kavramaya yönelirse ve aynı zamanda ilerleyen sınırsız yetinin ölçüyle tanımlanamayışı söz konusuysa, (çünkü akıl artık büyüklük oranlaması için bir ölçü bulamama durumuna gelmiştir) burada artık Yüce estetik büyüklük oranlaması olma durumundadır. Böylece doğanın gerçek değişmez temel ölçüsü, doğanın mutlak bütünüdür. Doğanın mutlak bütünü; doğada görüntü olarak ve genel kavranmış sonsuzluktur. Ama bu temel ölçü, kendinde çelişki taşıyan bir kavram olduğundan (bu çelişki, mutlak bütünlüğün, sonu olmayan bir progressus'un imkansızlığındandır) hayal gücünün bütün toptan kavrama yetisini yönelttiği doğa nesnesinin büyüklüğü, doğa kavramını duyuötesi substrat'a yöneltmelidir –ki bu substrat duyunun bütün ölçüleri için büyüktür- ve bu yüzden nesnenin yargısı değil, aksine ruhsal yapının nesneyi algıladığı an Yüce olarak kavranabilir.

Estetik yargıgücünün Güzel'i sorguladığı esnada, hayal gücü kendi özgür oyununda, anlama yetisinin kavramlarıyla uyum içinde olmak için, anlama yetisiyle ilintileniyorsa bunun gibi, estetik yargıgücü Yüce olan bir nesnenin sorgulanmasında, aklın ideleriyle öznel bir uyum sağlamak için, akılla ilinti içindedir. Bu, ikinci ifade ne anlama gelmektedir: Ruhsal yapının deviniminin; akla uygun, aklın kaldırabileceği ve belirli pratik idelerin duygu üzerinde etki oluşturması sağlanmış olmalıdır. **Kant** buraya kadar anlattıklarının sonucunu oldukça net ifade etmektedir: Bu anlatılanlardan çıkarılması gereken sonuç, gerçek Yüceliğin doğa nesnesinde değil, sadece yargı oluşturanın ruhsal yapısında aranmak zorunda oluşudur. **Kant**, sorarak devam eder: Kim şekilsiz dağ kümelerini, düzenden yoksun, üst üste yığılmış buz piramitlerini ya da karanlık, fırtınalı denizleri Yüce olarak adlandırmak isterdi? İşte bu noktada yukarda anılan nesnelerin formunu dikkate almayan ruhsal yapının, devreye girmesi söz konusudur.

Kant, "Bizim yetimizin ölçüsüzlük, sınırsızlık duygusunun, bizim için bir yasa olan ideye ulaşması, saygıdır [Achtung]" (KdU. 180) saptamasını yapar ve devam eder: Herhangi bir görüntünün genel olarak kavranmış, toparlanmış idesi, bize aklın bir yasası ile dikte edilmiş görünün bütünüdür. Bu ise mutlak bütünü; genel geçer, değişmez olan bir ölçü olarak tanımaktır. Hayal gücü, verili bir nesnenin görüsünün bir bütün olarak kavranmasında, (ki bu akıl idesinin tasavvuruna ilişkindir) kendinin sınırlarını ve sınırsızlığını, ölçü tanımazlığını kanıtlamaktadır. Yine bunu yaparken hayal gücü, uygun, makul oluşun etkisini hükmetmektedir. Böylece doğadaki Yüce'nin duygusu insanın kendinin hükmü için bir saygıdır. Bu saygı, doğanın bir nesnesi karşısında belirli oranda subreption'la (objeye olan saygı yerine, insanda olan insanlık idesine saygının karıştırılması) kanıtlanır. Yüce'nin duygusu bize; bilgi yetisinin akıl hükmünün, duyusallık yetisinden üstün olduğunu gösterir.

Bu, Yüce'nin duygusunun bir isteksizlik, bir hoşlanmama duygusu olması demektir. Yüce'nin duygusunun böyle olması da estetik büyüklük oranlamasındaki hayal gücünün ölçüsüzlüğünden, sınırsızlığından kaynaklanır. Akılla belirlenmiş oranlar ve bu-

nunla hemen oluşan istek, hoşlanma ise duyu yetisinin ölçüsüzlüğün, sınırsızlığın yargısının, akıl idesiyle uyumundan kaynaklanır ve akıl idesine yönelmek, insanlar için yasadır. Doğanın duyunun nesnesi olarak insanın karşısına çıkardığı ve insanın büyük olarak algıladığı her şey, aklın idesi ile karşılaştırılınca küçük ise bu, insan için bir yasadır ve onun hükmüne aittir. İnsanın içinde bir devinim, canlanma yaratan duyularüstünün hükmünün duygusu, yukarıda anılan yasayla uyum içindedir. Aklın büyüklük oranlamasında, bütün duyusal ölçeklere karşın, ölçülere sığmayanın içsel algılanışı, aklın yasasıyla bir uygunluktur. Yine bu, insanın içinde bir devinim yaratan duyularüstünün belirlemesinin, hükmünün yol açtığı isteksizlik, hoşlanmamadır. Amaca uygun olan ve dolayısıyla istek, hoşlanma yaratan, anlama yetisinin idesinin duyusallığının her ölçüsü, ölçülere sığmayan olarak kabul edilir. **Kant**, ilerleyen sayfalarda bu yaklaşımı yeniden netleştirir: "Doğa Yücesindeki hoşa gitme bu yüzden sadece negatiftir (Güzel'de pozitif olmasına karşın) yani hayal gücünün özgürlüğünün yine hayal gücü tarafından yağmalanması. Bu anda ampirik yasanın kullanımından başka bir yasa, hayal gücünü amaca uygun olarak belirler."(KdU. 195.)

Ruhsal yapı, doğadaki Yüce'nin tasarımında bir devinimle dolmaktayken, Güzel'in estetik yargısında bunun yerini sakin bir kontemplasyon almaktadır. Yüce'nin yarattığı bu devinim, bir sarsıntıyla karşılaştırılabilir. Yani Yüce duygusuna yol açan nesnenin, hızla hareket eden bir çekim ve itim gücü söz konusudur. Devam eden **Kant**, hayal gücü için abartılı olan duygunun, tıpkı bir uçurum gibi olduğunu ve hayal gücünün burada kendini kaybetmekten çekindiğini, korktuğunu ekler. Ama hayal gücünü böyle etkileyen bu olgu, duyularüstünün akıl idesinde abartılı değildir, aksine yasaya uygundur. Yani söz konusu etkilere, devinimlere yol açan nesne çekim gücü yarattığı oranda salt duyusallık için iticidir. Yine bununla birlikte burada yargı sürekli ve sadece estetiktir. Çünkü yargı; nesnenin belirli bir kavramına, temel olarak sahip olmadan, sadece ruhsal yapının güçlerinin öznel oyununu, aslında bir kontras olmasına rağmen, harmonik olarak görür. Ruhsal yapının güçleri ise hayal gücü ve akıldır. Tıpkı hayal gücü ve anlama yetisinin, Güzel'in yargısındaki birlikteliğinin, uyumunun ruhsal yapının güçlerinin öznel amaca uygunluğunu ortaya çıkarması gibi, Yüce'de de hayal gücü ve akıl arasındaki çelişkiyle, uyumsuzlukla ruhsal yapının güçlerinin öznel amaca uygunluğu ortaya çıkmaktadır. Öyleyse Yüce'de, hayal gücü ve akıl insanların bağımsız bir akla sahip olduğunu gösteren bir duyguyu ortaya çıkarmakta ya da bizim büyüklük oranlaması konusunda bir yetimizin olduğunu ortaya koymaktadır.

Kant, bir mekânın ölçümünün (algı olarak) aynı zamanda o mekânın betimlenmesi olduğunu belirtir. Yine bir mekânın ölçümü, hayal gücünde nesnel bir devinim ve ilerleme (progressus) olarak görülmelidir. Buna karşın çokluğun birlik olarak kavranması bir gerilemedir (regressus). Bu gerileme, hayâl gücünün ilerlemesindeki zaman belirleyiciliğini ortadan kaldırır ve eşzamanlı oluşu belirginleştirir. Çokluğun birlik olarak kavranması, hayâl gücünün bir öznel devinimidir ve bununla hayal gücü, içsel anlamda şiddet uygulamaktadır. Büyüklükler için bir ölçü oluşturma gayreti, çabası bir tasarım biçimidir. Bu tasarım tarzı, öznel olarak ele alındığında amaca uygun değildir, ama nesnel olarak ele alındığında amaca uygundur. Bütün bunlarla birlikte hayal gücünün özneye uyguladığı şiddet, ruhsal yapının yargı bütünlüğünde amaca uygun olarak görünür. Yüce'nin duygusunun niteliği, bir nesne karşısında estetik yargı yeteneğinin bıkkınlığının duygusudur. Ama bu nitelik aynı zamanda amaca uygun olmakla tanımlanmaktadır. Bu ise insanın

kendi yeteneksizliğinin, sınırlı yeteneğin bilincinin keşfedilmesiyle olanaklı olur. Sınırlı yeteneğin bilincinin keşfinin ruhsal yapısı, sadece insanın yeteneksizliğinin estetik yargısıyla olanaklıdır. Estetik yargı, idelerin kaynağı olan akıl için öznel amaca uygundur ve nesnelerin Yücelik olarak algılanması bir haz, hoşlanma dolayımıyla olanaklıdır ki bu hazzın kendisi de bir hevessizlikten, gönülsüzlükten, hoşlanmamadan (Unlust) dolayıdır.

Jean Fraçois Lyotard, Kant'ın Yüce'nin duygusunun "hoşlanmamadan kaynaklanan bir hoşlanma" olduğu saptamasının daha sonraki estetik teorilere yansımasını sorguluyor. Hoşlanma-hoşlanmama, korku-sevinç gibi çelişik duyguların sanata yansımasını tartışmaya hazırlanırken, bu duyguların 17. Yüzyıl'da Yüce kavramı ile ele alındığını belirtiyor. Belirsiz olanın kendini duyurduğu ve geri çektiği çelişkili duygular, 17. ve 18. yüzyıl sonuna kadar sanat üzerine yapılan refleksionun merkezi noktasıdır. **Lyotard**, belki de bu yüzden Yüce, Modern'i karakterize eden sanatsal duyarlılıktır sonucuna varıyor. **Lyotard**, daha Romantik sanatın Kasik sanat ve Barock'tan ayrılmasından önce, Minimal Art ve soyut sanat arayışlarının başlamış olduğuna dikkat çekiyor ve avangardizmin öz olarak **Kant**'ın Yüce çözümlemesini içerdiğini belirtiyor.(Merkur, 427, 1984, 151-164)

Dinamik Yüce

Kant, "İktidar, büyük engellerden üstün olan bir yetidir" (KdU. 184) saptamasıyla bu başlıktaki düşüncelerini açıklamaya başlar. İktidar; güç, şiddettir ve karşısında duran, kendisi de bir güç barındıran engellerden üstündür. Estetik yargıda güç olarak addedilen doğa ve bize karşı şiddet uygulamayan doğa, dinamik Yüce'dir. İnsan doğayı dinamik Yüce olarak değerlendirmek durumundaysa doğa, ürküntü, korku uyandırıyor olmakla birlikte tasarlanıyor olmalıdır. Bu, korku ve ürküntü yaratan her nesnenin bizim estetik yargımızda Yüce olmamasına rağmendir. **Kant**, bunu açıklarken, estetik yargıda engeller karşısındaki üstün oluşun, sadece karşı koyuşun büyüklüğüyle belirlenebileceğini ekler. Bununla birlikte insanı kendisine karşı koymaya sevk eden şey, kötüdür. Yine bunun gibi insan, karşı koymak zorunda hissettiği şey karşısında yeteneklerinin yeterli olmadığını görüyorsa, bu karşı koyma duygusu uyandıran nesne, aynı zamanda korkunun nesnesidir. "Öyleyse doğa: Estetik yargı gücünde korkunun nesnesi olarak addedilebildiği oranda, sadece burada iktidar, güç ve bununla birlikte dinamik Yüce olarak değerlendirilir." (KdU. 184) İnsan, karşı koymak istediği ve ama her türlü karşı koyma çabasının boşuna olduğunu düşündüğü, herhangi bir nesne karşısında korku duymadığı halde yine o nesneyi korkunç olarak görebilir. İşte **Kant**'a göre Tanrı'nm yarattığı ürküntü de O'nun kendinden korkulmamasına rağmen yaşanan bir ürküntüdür. Çünkü erdemli insan, Tanrı'nm emirlerine karşı durmak istememesine rağmen bunu düşündüğü noktada bir korku yaşayacaktır.

Bu noktada bir parantez açarak **Martin Seel**'i devreye sokmak gerekmekte: **Seel**, filozofların temel görüşlerinin genellikle bir metafizik ya da ideolojiyle bağlantılı olduğunu düşünmektedir. Bu bağlantı; doğa Yüceliği hakkında düşünceler ileriye sürülmeye başlandığında ve özellikle **Galilei- Kopernicus**'tan sonra gökyüzünün görünüşü hakkındaki tartışmada belirginlik kazanmaktadır. **Seel**, **Pascal**'dan aktarıyor; "Sınırsız uzayların, sonsuz susuşu bende korku uyandırıyor." **Seel, Pascal**'m bu ifadeyle Tanrı'nm

gücü hakkında bir kanıt görmekte olduğunu belirtir. **Kant** ise aynı tecrübe karşısında, **Pascal**'ın çıkarımından farklı bir yaklaşım sunmaktadır. **Kant**, bu tecrübenin moralini tersine, içe doğru çevirir. **Kant**'ta yakın çağların göğü, insanın akıl gücünün negatif göstergesi olur.

Kant'a göre her kim ki doğa karşısında korku, ürküntü içindeyse, doğa Yüce'si hakkında yargıya varamaz. Her kim ki istek ve eğilimle kanaata sahipse, Güzel hakkında yargısı olamaz. Doğanın bir nesnesi karşısında korku duyan, korku uyandıran nesnenin görüntüsünden kaçar. Gerçek ürküntü uyandıran karşısında, bir hoşlanma duygusu yaşamak olanaklı değildir. Bu yüzden bir acının sonlanması ile gelen duygu, rahat ve sevinçli olmaktır. Bir tehlikeden kurtulmanın yarattığı sevinçlilik durumu, kendini bir kez daha aynı tehlikeye sokmama önlemine sahip olmanın yarattığı sevinçlilik durumudur. İnsan, tehlike duygusunu severek tekrar düşünmek istemediği gibi, yeniden tehlike içinde olmayı da istemez.

Kant; görüntüsüyle tehdit eden kayalıkların, gökyüzünde üst üste yığılan şimşeklerin, gök gürültüsüne neden olarak geçen bulutların, bütün yıkıcı gücüyle volkanların, arkasında çölleşmiş bir bölge bırakan kasırgaların, hiddet içindeki sınırsız okyanusların, güçlü bir ırmağın yol açtığı sellerin ve benzerlerinin insanın karşı koyma yeteneğinin, kendileriyle karşılaştırıldığı anda, anlamsız bir küçüklük haline gelmesine neden olduğunu belirtir. Ama yukarda sıralanan doğa olaylarının, nesnelerinin görüntüsü, insan tehlikeden uzaktayken, ne kadar ürküntü uyandırırsa o denli de etkileyici olmaktadır. İşte **Kant** bu nesneleri Yüce olarak adlandıracaktır, çünkü bunlar ruhun gücünü, alışılmış ortalamanın üzerine taşımaktadır ve bu nesneler karşı koyma yetisini, tamamen bir başka tarzda kendi içimizde keşfetmemize neden olmaktadır. Kendi içimizde keşfettiğimiz bu yeti, doğanın görünen bu korkunç gücüyle kendimizi ölçme cesaretini verir. Çünkü nasıl ki doğanın ölçülemezliği, sınır tanımazlığı ve insanın yetisinin noksanlığında ve bununla bizim ruhsal yapımızda doğaya karşı, dahası onun ölçülemezliğinde dahi yine ona karşı bir üstün oluş buluyorsak, tıpkı bunun gibi doğanın karşı konulamaz gücü, doğanın bir yaratığı olarak bizim fiziksel güçsüzlüğümüzü tanımamızı sağlar. Ama bununla birlikte kendimizi doğadan bağımsız değerlendirmemizi sağlayacak bir yetinin ve doğaya karşı üstünlüğün keşfedilmesini de.

Böyle bir durumda doğa; bizim estetik yargımızda korku, ürküntü yarattığı için değil; aksine bizim gücümüzü (ki bu doğa değildir) yine bizim içimizde ortaya çıkardığı için Yüce olarak değerlendirilir. İçimizde uyanan bu güç, itina gösterdiğimiz şeyleri (mal, sağlık ve yaşam) küçük görmeyi getirir. Ama yine de doğanın bu gücü karşısında boyun eğmek zorunda değiliz. Yüce olarak adlandırılan doğa hayal gücünü, ruhsal yapının kendi Yüceliğini duyumsayacağı bir tasavvur için harekete geçirir ve bu tasavvurda insanın Yüceliği doğa Yüceliğinin de üzerinde duyumsanır. İnsanın kendi hakkındaki bu duyumsaması, yine bu çarpıcı hoşlanmayı yaşamak için güvenlik içinde olma gereğinden ötürü hiçbir şey kaybetmez. Çünkü güvenlik içinde olmaya sevk eden tehlikenin kendisi ciddi olmadığı gibi, bizim düşünme yetimizin Yüceliği de ciddi değildir. Hoşa gitme, sadece böylesine bir durumda kendini keşfedebilen yetimizin hükmüyle buluşur. Burada hakikat, insan refleksionu kendinin o andaki güçsüzlüğünü, iktidarsızlığını bilince çıkaracak kadar genişletmesine karşındır.

Kant, yukarda anlatılanların abartılı olduğunu ve oldukça teorik olarak düşünüldüğü şeklinde değerlendirilebileceğini, bunların estetik bir yargı için abartılı görülebilece-

ğini ama insanı gözleminin bile tek başına bunun karşıtını ve bununla birlikte basit bir yargının yukarda anlatılanların temelinde yattığını kanıtladığını belirtir. İnsan bu doğrultunun bilincine sürekli sahip olmasa da bu anlatılanlar gerçekliğinden bir şey kaybetmez. **Kant** sorarak devam eder, bir ilkel insanın dahi hayret ve beğeni duyduğu nedir? "Korkmayan bir insan, ürkmeyen bir insan yani tehlikeden kaçmayan ve bununla birlikte tam bir bilinçle ve donanımla eyleme geçendir."(KdU. 187) **Kant**, bir kültür ve ahlak ortamında da insanların savaşçıya karşı bir saygı duyduğunu ve duyması gerektiğini ekler. Ancak burada savaşçıdan beklenen; barışın, uysallığın, acımanın bütün erdemlerine sahip olma ve kendine karşı özenini kanıtlamış olmasıdır. Bütün bunlar, savaşçının tehlike karşısında hiçbir şekilde korkuya kapılmadığını gösterir. **Kant**, devlet adamının mı yoksa genaralin mi daha çok saygıya değer olduğu konusunda istendiği kadar tartışılsın, estetik yargının, genaralin daha fazla saygı uyandırdığını ortaya koyduğu görüşündedir. "Savaşın kendisi bile, yurttaşlar töresinin düzeni ve kutsal saygısıyla sürdürülürse kendinde, Yüce'den bir şeyler taşır ve bu tarzda bir savaş sürdüren halkın düşünüşünde, halk ne denli tehlike altındaysa ve bu durum altında kendini ne denli cesur tanımlıyorsa, savaş o denli Yüce'dir. Buna karşın uzun bir barış halkm düşünüşünde, eylemin geist'ını alçaltır ve bununla birlikte bencilliği, korkaklığı, yumuşaklığı egemen kılar." (KdU. 187)

Kuşkusuz **Kant**'ın savaşta da Yücelik görmesi, oldukça çarpıcı bir yaklaşımdır. Savaşın kendinde bir Yücelik taşıması fikri, özellikle yakın zamanlarda üzerinde ısrarla durulan bir boyuttur. Bu tartışmada doğal olarak savaş, günümüz savaş teknolojisinin ulaştığı boyutlarla ele alınmaktadır. Dolayısıyla insanlığın sonu anlamına gelen nükleer savaşın, Yüce kavramıyla birlikte ele alınması kaçınılmaz hale gelmektedir. Bu boyut ise şimdiye kadar bir estetik kategori olarak değerlendirilegelmiş olan Yüce'nin, artık ekoloji felsefesi bağlamında da üzerinde önemle durulması gereken bir kavram olmasını getirmektedir. **Hartmut Böhme**, apokalips tasavvurların (dünyanın felaketlerle yok olması vb. düşünceler) Aydınlanma'nın ideoloji eleştirisiyle yıkılmasının, parçalanmasının Modern'in merkezi düşüncesi olduğunu belirtiyor. Ama bu durum apokalips'in oluşturduğu korkunun ortadan kalkmasını sağlamamıştır. Aydınlanma'da başlık değişmiş ve sadece "apokalips" kavramının yerini "son" kavramı almıştır. "Artık apokalips değil, aksine Yüce" (**Hartmut Böhme**, *Natur und Subjekt*, Suhrkamp Verlag, 1988 Frankfurt, sayfa 392). **H. Böhme**'ye göre **Kant** bununla, çağlar arasında bir dönüm noktası olmaktadır. **Kant**, olağanüstü bir radikallikle insan gücünün üstünde duran ve karşısında önlem alınamaz olan apokalips temel tecrübeyi; yok eden kaosun, doğanın ve tarihin ateş fırtınası üzerinde, akim olağanüstü bir zaferine dönüştürür. "Yüce'nin estetiği Modern'in merkezidir." (**H. Böhme**, age, sayfa 393) Bunun yanı sıra, **H. Böhme** düştüğü notla Yüce kavramını Postmodern litaratürde de ilk kez **Jean-François Lyotard**'ın kullandığını ekleme gereği duymaktadır.

H. Böhme'ye göre Yüce'nin estetiğinde; kurtuluşun olmadığı bir dünyada sonun çıplak korkusundan öte bir başka şey söz konusu değildir. İşte bu, Yüce'nin estetiğini Postmodern yapmaktadır. "Kant'ın amacı mutlak ezici yabancı gücün karşısında, bu güçten daha üstün olan, aklın kendi dayanağının ulaşılamaz bir pozisyonunu ele geçirmektir." (**H. Böhme**, age, sayfa 393) Kant, yaşayan öznenin bunun için hiçbir şansa sahip olmadığını bilmektedir. Bir deprem ya da bomba karşısında, yaşayan-real özne tıpkı bitki ve hayvanlar gibi anlamsız bir şekilde yok olmaktadır." "İnsan yapısal olarak

çaresizdir ve **Kant** O'nu bir kez daha çaresiz hale getirir." (**H. Böhme**, age, sayfa 393) Kant, Yüce'nin kendi dayanağı stratejisinde, gerçeği söz konusu etmemektedir ya da gerçek dahiyane bir oyunla, hileyle zihinsel (intelegible) sfere çekilmektedir. Bu ise yaşayan Ben'in değil, felaket içinde aklın zaferini ilan etmektir. Bu anlamda Kant "son"u, aklın zaferi olarak görmenin düşüncesini oluşturmuştur. "Yüce, aklın tinsel nükleer santralıdır... Beden tarihin kül olmuş ateşleyici çekirdeğidir." (**H. Böhme**, age, sayfa 394)

Hartmut Böhme, Kant'ın savaşta da Yücelik tespit etmiş olmasından şu sonuçları çıkarıyor: "Yüce'nin estetiği felaket içinde egemen olmuş ve hala olan estetik hazzın deşifre edilmesini olanaklı kılıyor. [...] Savaşın Yüceliğinde kollektif olarak bütün felaketlerin hedef noktasının ne olduğu öğrenilir: Bu, fiziksel son ama ideal Ben'in kurtuluşu anlamına gelir ve bu anlama gelmek zorundadır. [...] İnsanların kitleler halinde ölümü, anavatanın önceden düşünülemez oranda büyümesinin zaferi olarak yaşanabilir.[...] Yapı olarak günümüzde içinde insana ilişkin felaket senaryolarının etkili olduğu Yüceliğin estetiği; sonun korkusundan kurtarmak için, bunu yapmanın baştan çıkarıcılıdır.[...] Büyük bir uydu olarak insansız dünya, bizim hayal gücümüzün ölçülerini aşan bir mesajı sürekli kendinde taşır: Bizim hayal gücmüzü aşanı, sonun teknikçileri olarak yapabiliriz, kendimize üstün gelebiliriz."(**H. Böhme**, age, sayfa 395-396)

Bu noktada **H. Böhme** ile açılan parantezi kapatıp tekrar **Kant**'a dönelim: Savaştaki Yüce'ye ilişkin düşüncelerini **Kant** şöyle sürdürmekte: Yüce kavramının bu çözümlemesine karşı, Yüce'nin iktidar, güçle birlikte düşünüldüğü saptaması tartışma kaldırır: Çünkü biz Tanrı'yı gök gürültüsünde, kasırgada, depremde vb. hiddet olarak tasarlarken, bununla birlikte yine Tanrı'nın Yüceliğini düşünüyoruz. Ama ruhsal yapımızın üstünlüğünün bir hayali olarak yukarıda sıralanan Tanrısal etkilerden ve bu Tanrısal gücün amacından üstün olduğumuzu kurmak, günahla, ahmaklıkla aynı şeydir. Burada görülen insan doğasının Yücelik duygusu değil, daha çok tevekkül edişin ve tam bir güçsüzlüğün duygusudur ve ruhsal yapının bu durumları yukarda sıralanan olguların (deprem, gök gürültüsü vb.) görünüşüyle uygunluk içindedir. Yine **Kant**'a göre, dinlerde secde etmek, öne eğilmiş kafa ile tapınmak, korku dolu jestler yapmak Tanrı'nın huzurunda yapılması gereken en uygun olan davranışlar olarak görülmektedir. Ruhsal yapının bu durumu, hiçbir şekilde herhangi bir dinin Yücelik idesiyle ve onun nesnesiyle bağlı değildir. Gerçekten korkan, bu korku için kendi içinde bir neden bulan, iradesi karşı konulamaz ve adil olan bir güce karşı davrandığını hisseden bir insan, kendisini hiçbir şekilde Tanrısal büyüklüğün karşısında hayranlık duyacak bir ruhsal yapı durumunda bulamaz. Tanrısal büyüklük karşısında hayranlık duymak için, sakin bir kontemplasyon ve tamamen özgür olan yargı gereklidir. Tanrı'nın buyurduğu gibi yaşayan insanın içinde, söz konusu gücün etkileri, yine bu gücün Yücelik idesini canlandırır, uyandırır. Böylece doğanın şimşek, deprem gibi olayları Tanrı'nın hiddetinin dışlaşması olarak görülmez. Tevazu da bir Yüce ruhsal yapı durumudur. Din içsel olarak kendini batıl itikattan (Suberstiton) ayırır. Batıl itikat; ruhsal yapıda Yüce için bir saygı oluşturmaz aksine, iradesi korkan insan tarafından aşağı görülen ve saygı duyulmayan olağanüstü güçlü yaratık karşısında, ruhsal yapıda korku ve ürküntü oluşturur. Buradan da iyi ahlaki yaşam tarzı değil, inayet isteği ve yaltaklanma ortaya çıkar. **Kant**, ahlak duygusu ve yargı gücü ilişkisini ilerleyen sayfalarda şöyle dile getirecektir: "...Ahlak duygusu, estetik yargı gücüyle ve bunun formal koşullarıyla o derece akrabadır ki bu şuna hizmet etmelidir, ödevden kaynaklanan edimin yasallığı, kendi saltlığından bir şey kaybetme-

den, estetik yani Yüce ya da Güzel olarak anlaşılsın." (kdU. 192.)

Kant Yüce kavramlaştırmasını bir kez daha belirginleştirir, "Öyleyse Yücelik doğanın hiçbir nesnesinde değildir, aksine biz içimizdeki doğadan ve bunun dolayısıyla dışımızdaki doğadan üstün olduğumuzun bilincine vardığımız oranda, sadece ruhsal yapımızda içerilmektedir. "(KdU. 189.)

Bizim içimizde bu duyguyu uyandıran her şey, bizim güçlerimizi harekete geçmek için uyaran doğanın gücü de buna aittir, Yüce diye adlandırılır. Ama bunlar aslında Yüce olmamasına rağmen Yüce diye adlandırılmaktadır. Sadece içimizdeki ideye bağlı olarak ve bu ideden dolayı biz, bir yaratığın yüceliği idesine ulaşabiliriz. Bu yaratığın içimizde uyandırdığı saygı, sadece kendinin doğada ortaya çıkan iktidarından, gücünden değil, aksine daha fazla olarak içimizde bulunan bir yeti yüzündendir ki bu yetiyle doğayı korkmadan değerlendiririz ve bizim doğa üzerine olan hükmümüzü Yüce olarak düşünürüz. "Yüce şöyle betimlenebilir: Tasarımı ruhsal yapıda, doğanın ulaşılmazlığını idenin serilimi olarak düşünmeyi belirleyen bir nesne (doğanın). "KdU. 193.)

Kant, doğa güzelliği olarak değerlendirilebilecek sınırsız sayıda nesnelerin var olduğuna işaret eder. Doğanın güzelliği diye adlandırılan bu şeyler üzerinde yargının (urteil) birliğine varmak ve herkesin aynı yargıda olmasını beklemek mümkündür. Ancak doğadaki Yüce üzerine olan yargımızda, bir başkasıyla bu kadar kolay aynı yargıya varamayız. Çünkü doğanın kendinde Yücelik görülen bu nesnesinin mükemmelliğinin yargısı için oldukça boyutlu bir kültür gerekmektedir. Burada dile getirilen boyutlu kültür, sadece estetik yargı gücü değildir. Bununla birlikte bilgi yetisinin (Erkenntnisvermögen) büyük bir kültürüne gereksinim vardır ki bu bilgi yetisi, estetik yargı gücü için bir temel durumundadır. Ruhsal yapının bu hali, Yüce'nin duygusu için, ruhsal yapının Yüce idesi için bir hazır oluşunu gerektirir. Gerçeklikte ahlâksal idenin gelişimi olamamışken, bizim kültürle hazırlanan ve Yüce olarak adlandırdığımız basit, ilkel (Rohe) insan açısından korkunç ve iticidir. Sıradan insan, doğanın yıkıcı ve büyük gücünü gördüğünde ve kendi gücünün anlamsız bir hale geldiğini algıladığı anda, doğaya bırakılan insanı, savunmasız ve tehlike içinde hisseder.

Kant, doğanın Yüce'sinin yargısında, Güzel'in yargısından daha fazla kültürün gerekli olmasının, bu yargının öncelikle kültürle ve toplumsal bir uzlaşmayla oluştuğu anlamına gelmeyeceğini belirtir. Aksine, doğanın Yüce'sinin yargısının temelleri, insanın kendi doğasmdadır. Yani pratik ide için olan duygunun, ahlaksal duygunun doğasındadır. Bu noktada Yüce hakkında bir başkasıyla ortak yargıda olmanın gerekliliği temellenir. Biz, Yüce hakkındaki yargımızın başkalarınca paylaşılacağını düşünürüz. Nasıl ki doğanın bizim tarafımızdan Güzel olarak değerlendirilen bir nesnesinin, bir başkası tarafından Güzel olarak algılanmamasında, zevksizlik suçlamasını yöneltiyorsak, bizim Yüce olarak adlandırdığımız nesne karşısında etkilenmeyen birini de duygusuz olarak görürüz. Bununla birlikte zevk ve duygu her insandan beklenir; sadece farklılık, Güzel'in yargısının her insandan beklenir olmasına karşın, Yüce'nin yargısının bir öznel koşulla birlikte beklenir olmasıdır. Bu ise insandaki ahlak duygusudur. İlkinde (Güzel, zevk) yargı gücü, sadece kavramların yetisi olan anlama yetisiyle ilişkilenir, ikincisinde (Yüce, duygu) yargı gücü, idelerin yetisi olan akılla ilişkilidir. Bu söylenenlerle estetik yargının, Yüce açısından da önemi belirlenmiş olur. **Kant**'a göre, "Estetik amaca uygunluk, yargı gücünün kendi özgürlüğü içindeki yasaya uygunluğudur." (KdU. 179.)

Estetik yargının bu kipliği (Modalität) yani estetik yargının atfedilen gerekliliği,

yargı gücünün eleştirisi için oldukça önemli bir noktadadır. Çünkü estetik, yargının kipliği, estetik yargıda bir ilkeyi a prori olarak tanınır hale getirmekte ve bu kiplik, estetik yargıyı, amprik psikolojinin dışına çıkarıp yükseğe çekmektedir. Bu olmasaydı estetik yargı, amprik psikolojide sevincin ve acının duygusu altında gömülü kalırdı. Estetik yargının amprik psikolojiden çıkarılıp yükseğe çekilmesi ile, estetik yargı ve bununla birlikte yargı gücü, ilkeleri a prori temel olan bir kategoriye yerleşir, bununla estetik yargı ve yargı gücü transendental felsefe alanına taşınmış olur.

"Yıldızlı göğün görünüşü Yüce diye adlandırılıyorsa, bu durumda yıldızlı göğün muhakemesi; akıllı yaratıkların oturduğu dünyaların kavramlarına ve oldukça amaca uygun kendileri için oluşmuş dairede hareket eden, onlarla üzerimizdeki mekânı dolu olarak gördüğümüz, dünyaların güneşi olan parlak noktalara dayandırılmamalıdır. Aksine insan yıldızlı göğü nasıl görüyorsa yani her şeyi içine alan açık bir kubbe ve sadece bu tasarım altına, salt estetik bir yargıyı bu nesneyle ilişkilendiren Yüceliği yerleştirmek zorundayız." (KdU. 197.) **Martin Seel, Pascal** gibi **Kant**'ın da kontemplatif görünen doğanın duyudan uzak oluşuna spekülatif bir anlam verdiğini belirtiyor. "Gök (Das Firmament) kendi yabancılığıyla Tanrı'nın bir yaratığı olduğunu göstermekte ve kendi Yüceliğinde insanın ikili var oluşunun belirtisi olmaktadır. Gök kendindeki apaçık olanın anlamsızlığı nedeniyle, bir duyuüstü duyunun kanıtı oluyor."(**Martin Seel**, Eine Asthetik der Natur, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1991, sayfa 77.) Yine **Seel**'e göre kontemplasyonun metafiziği ve morali hem Kant ve hem de **Pascal** için birdir. Tanrı'ya alçakgönüllü ve eğilerek yöneliş, ahlak yasası karşısında zorunlu bir saygıyı gerektirir. Kontemplatif bilinç, gerçek bir bilinç için temel taş ve en yüksek noktadır.

Felsefe sanatı

Cemil Güzey

Kitabımda, müziğin yaşamımdaki anlamı hakkında tek bir söz söylemem olanaksızken, nasıl olur da anlaşılır kılabilirim kendimi?
Ludwig Wittgenstein

Türkiye'de bugüne dek kaç felsefe dergisinin yayımlanmış olduğunu, kaç sayı direnebildiklerini, aynı dönemde birden fazlası yayımlanmışsa hangisinin daha çok satmış olduğunu bilmiyorum.

Felsefeciler her tür dergiyi okuyabildikleri halde, çoğu insanın bir felsefe dergisini algılamamış bile olmalarının trajikomik bir olgu olduğunu düşünüyor ve böylelikle *sanat* (metafizik) yaşantıma adım atmış olduğum gerçeğini itiraf ediyorum.

Orta öğretimde yoğun felsefe eğitimi *düşüncesi* tüylerimi ürpertiyor. Bu *düşüncemi* ifade ettiğimdeyse, pek çok meslekdaşımın tüyleri ürperiyor: **ad hominem** çıkarımlar başlayıveriyor.

En çok merak ettiğim, konuyla uzaktan da ilgili olsalar insanlara sormadan duramadığım tek soru şudur: **felsefeciler neden yazdıklarını yayımlarlar?** 60 milyonluk bir ülkede, bir sayısı 1500 adet satılan bir dergi için "iyi satıyor" denmesi, hangi grotesk senaryonun (sanat yapıtının) gerçeklik tasviridir? Üstelik felsefe dergilerinin ardında büyük sermaye desteği de yoktur. *Felsefe Tartışmaları* adlı dergi, meslekten felsefeci olmadığı halde felsefeye **gönül** vermiş olan **Vehbi Hacıkadiroğlu**'nun cebinden çıkan paralarla basılmış, dergiye yazı veren felsefeciler telif ücreti istememişlerdir. Önemli olan, yazıların yayımlanmasıdır. Elinizdeki bu dergi de eski hocam ve dostum **Uluğ Nutku** ve öğrencilik zamanlarından bu yana dostum olan **Sinan Özbek**'in **gönülden** çabalarıyla çıkmaktadır ve bu benim yayımlatma amacıyla yazı yazma nedenimdir.

Yapılan yanlışlıkların **gönülden** yani taammüden olmadığının varsayılmasma dayanan bir ilişki olarak *dostluk* kavramının belirleyici olduğu bir gerçeklik tasviri, *güzel* veya *çirkin* olarak değerlendirilebilir. Hiç dostu olmayan, ama yine de bu gerçeklik tasvirini **gören** insan için, *ahlaksal* değil *estetik* bir yargı söz konusudur. Bu yargı *öznel önvarsayımlara* dayandığına göre, **felsefeciler neden yazdıklarını yayımlarlar?** Gerçeklik tasvirlerinin bir dinamit fitili gibi insandan insana aktarılıp yaygın kabul görmesi için mi? Sanmıyorum: Ayakları yere basmayan bir inanç bu. Öte yandan, yazdıklarının yani gerçeklik tasvirlerinin *doğru* olduğundan *kuşkuları* yoktur. Oysa bırakalım meslekten olmayanları, *aynı özgül terminolojiye* aşina olan meslektaşlarının eleştirisine uğrar öncelikle. Meslekten fizikçilerin bu denli eleştirildiği görülmüş şey değildir; hele aritmetik söz konusu olduğunda beş yaşındaki bir çocukla bile ortak bir gerçeklik tasviri oluşturulabilir. "İşte bu nedenledir ki, binlerce yıldır birbirlerini eleştirip duran felsefecilerin, öğrenciye **hangi felsefeyi** anlatacaklarını, bu konuda nasıl uzlaşacaklarını bir türlü anlayamıyorum. Bunun nedeni, günün birinde bu tartışmaların biteceği ve tek bir gerçeklik tasvirinin, ki bu *kendi* gerçeklik tasviri olacaktır, egemen olacağı inancı olabilir mi acaba? "**Benim felsefem kötüdür**" diyen bir felsefeci varsa bile, ben duymadım.

Güzel sanatlar ve edebiyatla uğraşan insanlardan da beklememeliyiz bu tür bir itirafı. Çünkü felsefenin bu etkinlikler karşısında herhangi bir *üstünlüğü* yoktur. Üstelik felsefi etkinlik her ne kadar kılı kırk yaran çözümlemelerden oluşuyorsa da *pozitivist yüzeyselliğe* veya *post-modern dekonstrüksiyon zırvalarına* değil, **sanata** yakın olmalıdır. Matematik formüllerin değerlendirilmesinde bile çok önemli bir yeri olan **güzellik**, neden felsefenin dünya tablosunda da yer almasın?

Kant 3. Eleştirisinde *(Yargı gücünün Eleştirisi)* estetik beğeninin dört kategoriye dayanarak çözümlenebileceğini savunmuştu: Bağıntı, nicelik, nitelik, tarz. Estetik beğeni yargısı, sıradan yargılardan farklı olarak, tutku ve ihtirastan tamamen bağımsız olan bir tatmin olma durumunu vurgular: Burada kavram-nesne bağıntısından ziyade, nesnenin neden olduğu *özgül* bir tavır (tatmin olma durumu) söz konusudur; tıpkı ahlak alanındaki *ödev duygusu* gibi. Yani ahlaksal tavır alış (-malıyım, -malısın) *formu* gibi. Bu form olmaksızın, davranışlar *içgüdüsel* olmaktan öteye geçemez. **Kavramsız algı kördür.** Estetik beğeni yargısı tikeldir ("Bu heykel güzeldir"); ama yine de tümel kabul iddiasındadır. Belki de şu daha *anlaşılabilir* bir tavır olurdu: "Bu heykeli çok *beğeniyorum*." Bu durumda, öznelliği örtük de olsa kabul edilen, dayatmacı olmayan, felsefi tavra daha çok **yakışan** bir söylemle karşı karşıya kalıyoruz. Çünkü amacımız *üzüm yemektir*; bağcı dövmek değil. Matematik form veya renk formunun aksine, amaçsız-işlevsiz bir formun nesnesiyle karşı karşıyayızdır. Ama o yine de, tuhaf bir şekilde, *sanki bir anlam ifade ediyormuş* gibi kabul edilip estetik tatmin sağlar: *Amaçsız amaçlılık.* Amcamın evindeki eşyalar o denli zevksizdir ki, babamla kardeş olduklarından kuşku duyuyorum; üstelik çok paraya kıydı. Hangimiz, hangi ölçüte göre haklıyız? Yoksa **yüce** bir beğeni mi var? Eğer varsa, *benim estetik beğenimin* bu **yüce** beğeniyle (estetik form) uyum içinde olup olmadığını nasıl *bilebilirim*? Başka bir deyişle, bunu diğer insanlara nasıl *kabul ettirebilirim*? Estetik beğeni yargısına göre, *güzel* ile *estetik haz* arasında zorunlu bir bağ olmalıdır. Pek tabii ki çok zevk aldığım bir müzik yapıtı, sözgelimi "Take five" veya "Biko" veyahut da "Götterdammerung"un herkes tarafından aynı şiddetle sevilmeyeceğini bilirim, ama yine de "nesini sevmiyorlar?" diye düşünüp durmaktan da vazgeçebilmiş değilim. Evet,

burada bir algı nesnesi (estetik bir nesne: "Guernica", "Pastoral Senfoni", "Süleymaniye Camii", "Sarhoş Gemi", "Karamazof Kardeşler", "Rashomon" vb.) söz konusudur, ama *algının kendisi* hangisini yeğleyeceğimizi göstermez. Burada duyu algısı, estetik beğeninin *zorunlu nedenidir, yeterli nedeni* değil.

İki sorunla karşı karşıya bulunuyoruz. Öncelikle, estetik beğeni yargısı bazı *kavramlar* içermekteyse, bunları *anlamlı* ifadeler kullanmaya **özen göstereceğimiz** bir tartışma sonunda çözüme kavuşturmamız gerekmektedir. Yani tümel uzlaşım sağlayabilmeliyiz. Oysa durum hiç de böyle değil! Herkesin onaylayacağı bir estetik yargıyla karşılaşamadım henüz. Her ne kadar Kim Bassinger'ı beğenmediğini söyleyenlerin yalancı olduğunu düşünüyorsam da, Sibel Can hakkında benzer bir yargıya sahip olduğum için öznelliğin farkındayım. Gerçi *bilgi* dendiğinde aklıma ilk gelen *a priori* ve *a posteriori* bilgi oluyor genellikle, ama sözgelimi "Allah'ın varlığına *inanıyorum*" ifadesindeki "*inanıyorum*" hiç de "Yılın ilk karının 31 Aralık gecesi yağacağına *inanıyorum*" ifadesindeki *dilek tarzına* benzemiyor. Bu tür *kişiye özel bilgilere* daha sonra değineceğim. Gerçekten de, **Kant**'ın belirttiği gibi, uygun algı koşullarında hayal gücü ve anlayış arasındaki uyumu hissetmemizi sağlayacak bir donanıma sahip olduğumuz tarihsel bir olgudur. Ama bu yetinin, yani formun içeriğini oluşturan şey tek başına estetik nesne değildir: Estetik algı, sayılamayacak kadar çok algı deneyinin sonucu olarak ve onların eşliğinde ortaya çıkar. Bu durumda **Kant**'ın, "herkes için doğru olduğu kabul edilebilir bir estetik beğeni yargısı vardır" şeklindeki savı, şimdilik esrarını korumaktadır.

Öte yandan, estetik beğeni yargısı *kavram* içermiyorsa, *anlaşmazlık konusu bile olamaz*. Oysa durum tam olarak budur! Ne *fol* vardır ne *yumurta*, ama çatışma şiddetinden bir şey yitirmez.

Kant'ın çözümü şöyleydi: Estetik yargılarda alışageldiğimiz türden kavramlara rastlamayız; tek bir formal kavram vardır bu yargılarda ve o da *duyu-ötesi* olandır (*kendinde şey*). Bu formal kavram hem nesneyi hem de yargı bildiren özneyi belirler.

Şimdi geriye dönelim. Duyu-ötesi olan veya kendinde-şey hakkında ne söyleyebiliriz? Şu veya bu şekilde duyu verisi desteği olmayan bir şey *düşünülemezdir* de; anlamlı bir resmi yapılamaz. Gerçi biz yanlış resimler yapabiliriz; gerçekliğe uymayan resimler! "1200 yılında Everest Tepesi 3817 m. yüksekliğindeydi", "Hiçbir kartal balık yemez", "**Atatürk** ödlek bir alkolikti", "Dr. **Sina Kabaağaçlı**'yı hiç sevmezdim"[1] gibi önermeler gerçekliğe uymayan, yani yanlış önermelerdir. Yine de bu önermeler anlamsız değildir. Çünkü bunların gerçekten de doğru olsalardı, *nasıl* olacaklarını düşünebilirim. Pegasus, Medusa, E.T., Robocop, Buda vb. örnekler de anlamlıdır. Anlamsız veya düpedüz *saçma* ifadeler de dile getirebiliriz: "3 sayısı Aladağlar'ın zirvesidir", "Ben, ben değilim", "Zamanın akışını durdurdum", "Kemerlerimizdeki en güzel geyik ölüm"[2], "Kare-daire en sevdiğim geometrik şekildir" vb. ifadeler, onları oluşturan sözcüklerin *anlamını* bilmemize rağmen anlamdan yoksundurlar.[3] İşte bu yüzdendir ki *duyu-ötesi* olan yalnızca bir sınır durumudur; bir *şey* değil![4] Bu sınır, tanım gereği, ötesi *boş* olan yani her tür bilgiye ve sezgiye kapalı olan bir *sözde-alana* işaret eder. Estetik yargıların genel geçerliğinin kaynağı bu alan olamaz.

Kant tehlikeli bir manevrayla sorunu çözmeye çalıştı. *Aydınlanma* düşüncesinin bu en güçlü dinazoru "estetik yargının *sine qua non* koşullarının, bireyle değil *türle* sınırlandırılmış olduğu" savını gündeme getirdi.[5] Madem ki estetik nesneden aldığımız

haz bireysel tutku ve beklentilerimizden bağımsızdır, o halde öznelerarası bir uzlaşma söz konusu olmalıdır. Buysa **Kant**'ın *sentetik a priori* anlayışının sanatta ortaya çıkışıdır. Yani **Kant**'ın aradığı, bir tür transendental dedüksiyondur.

Kant bu düşüncesiyle **Schiller** gibi bir sanatçı-filozofu da rahatlatmış oldu. Ele avuca sığmaz şiirine felsefi bir temel arayan **Schiller**, insanda iki ayrı ana uyarıcının mevcudiyetinden dem vuruyordu: Duyumlamanın uyarıcısı ve formun uyarıcısı. **Schiller**'e göre, bu ikisinin sentezi sonrasında erişilen **yüce** konuma *oyun uyarıcısı* deniliyordu ve bu da *yaşam formuna* veya dünyanın güzelliğine tepki vermemizi sağlayan şeydi. Oyun, **Kant**'ın *hayal gücü* ile *anlayış* arasında mevcut olduğunu varsaydığı uyumu biraz daha insansallaştırıyordu: Önemli olan, oyunun kuralları olduğunu bilmekti, ama daha da önemli olanıysa bu kurallara uymamanın (özgür iradeyle) *ahlakça* kabul edilemezliğiydi. Oyunun kurallarına uymak zorunludur. Öte yandan, oyunu oynamak zorunda değilim: Özgürlüğün ve zorunluluğun bir araya gelişi; **ecce homo.**

POSSUM : Etik ve estetik yargılar yalnızca benzeşmekle kalmazlar; aynıdırlar! Çünkü transendentaldirler, yani **Wittgenstein**'ın vurguladığı gibi "onlar hakkında bir şey *söylenemez*." Öyleyse, felsefecilerin *ahlaksal ön varsayımlarına* dayalı (mantık olmadığı kesin; mantıkta böylesi bir kör dövüşü yoktur) dayalı *gerçeklik tasvirlerini* değerlendirirken izlenecek tek yol *estetik yargıdır*; **güzel** veya **itici.**

1. Sinan baba ile ilgili olan önermenin kıyaslanması gereken gerçeklik *a fortiori* benim gerçekliğimdir.

2. İsmet Özel'in en sevdiğim şiirlerinden birinin son dizesi olan bu ifade, şiirin bütünlüğü içinde hiç de anlamsız değildir; *anlamdışı* olduğunu söylemek daha uygun olacaktır.

3. Anlam kazandıkları tek yer, anlamsızlıklarıyla *dilsel* bir sınır durumunu *gösterdikleri yerdir.*

4. Ünlem işaretleri, çizdiğim tablodan estetik haz aldığımın belirtisidir.

5. Kant'ın düşünce sistemi Platon'dan beslenir. Estetik yargıyla ahlak yargısı arasındaki benzerlik, Platon'un "sanat-ahlak" bağıntısının devamıdır.

Estetik kuramdan pasajlar*

Theodor W. Adorno

a) TOPLUMSAL ÜTOPYA VE GÖRÜNÜŞ (SCHEIN) OLARAK SANAT

Sanat yapıtlarının görünüş karakteri ile öteden beri bu yapıtların duyusal özelliği anlaşılır; özellikle **Hegel**'in formüle ettiği düşüncelerin duyusal görünüşleri bu anlamdadır. Bu görüş geleneksel Platoncu-Aristotelesçi görünüş kavramının etkisi altındadır, yani bir yanda duyular evreni vardır, öte yanda hakiki varlık olarak özgün arı tin (reiner Geist) bulunur. Oysa sanat yapıtlarının görünüşü kendi tinsel özünden kaynaklanır. Ama kendisinden başka olandan ayrılan, başkalığa karşı bağımsızlaşan ve böylesi bir kendisi içindelikte (Fürsichsein) ulaşılmazlaşan tin de bir görünüşsellik özelliği taşır. Gövdesele ilişkin bütün tin, χωρις, var olagelmeyeni (Nicht-seindes), soyutu var olagelene (Seiendes) yükseltme aspekti barındırır; işte bu adcılığın (Nominalismus) hakikat momentidir. Kendi başına bir varlık olarak sanat, tinin bir var olagelen olma iddiasını sözcüğü sözcüğüne alarak, onu bir var olagelen olarak gözler önüne serer ve böylece tinin görünüşselliğini sınar. Estetik duyusallıkça duyular evrenini yansıtmaktan daha fazla bir şey demektir bu, ki sanat zaten öykünmecilikten vazgeçmeyi öğrenmiştir, sanatı bir görünüş olmaya zorlar. Gel gelelim tin yalnızca görünüş değil, aynı zamanda hakikattir; o salt kendinde var olagelenin (Ansichseiendes) sanısı değil, ayrıca bütün yanlış kendinde varlığın (Ansichsein) değillenmesidir. Tinin olumsuzluk ve var olmayan momenti sanat yapıtlarına girer, nitekim sanat yapıtları tini doğrudan duyulur kılmazlar, somutlaştırmazlar; tersine tini tin yapan kendi duyusal öğelerinin birbiriyle ilişkisidir. Dolayısıyla sanatın görünüş karakteri hakikatten pay alması (Methexis) anlamına gelir.

* Çevirinin yapıldığı kitap: Aspekte der Philosophie, Wulff Rehfus, 1979, Düsseldorf, s. 28-34. Bu metin Alman felsefeci-pedagog Wulff Rehfus'un, Adorno'nun, (1903-1969) Ästhetische Theorie, 1970 adlı yapıtından derlediği çalışmasından çevrilmiştir.

hexis) anlamına gelir. Sanatın günümüzde yer yer rastlantıya sığınması, görünüşün her yerde var olmasına karşı umarsız bir yanıt olarak yorumlanabilir: Rastlantısal olan, sözde uyumu bozmaksızın bütüne sızar. Böylece sanat yapıtı bir yandan kör bir yasallığın penceresine bırakılır, sanat yapıtının tepeden tabana doğru bütüncül belirlenimlerinden artık ayırt edilemez duruma gelir, öte yandan bütün olan rastlantıya teslim olur, tek ile tüm arasındaki diyalektik bir görünüş düzeyine indirilir. Çünkü artık sonuç olarak bir bütün ortaya çıkmaz. Tamamlanmış görünüşsüzlük kaotik yasallığa dönüşür, burada rastlantı ve zorunluluk o uğursuz komplolarını yinelerler. Görünüşü ortadan kaldırmak gücü yoktur sanatın. Sanat yapıtlarının bilgisi görünüş karakterinden dolayı, **Kant**'ın arı usunda deyimlediği bilgi kavramıyla çelişmeyi gerektirir. Sanat yapıtları kendi içlerini eş deyişle tini dışa vurdukları için görünüştürler ve ancak o çift anlamlılığın gizleri, kavrama yasağının delinmesi gibi kavranabilirler.

[...]

Sanat yapıtları kendileri olmadıkları şeye bir tür ikinci yani değişime uğratılmış bir varlık kazandırdıkları için de görünüştürler, çünkü sanat yapıtlarında var olagelmeyen, ki bunlar uğruna varlıklarını korurlar, estetik gerçekleştirim yoluyla ve parçalanmış biçimde de olsa varlıklaşırlar. Ne ki öz ve görünüşün özdeşliği reel olanı bilmek denli ulaşılmazdır. (Ästhetische Theorie, s. 165-168)

Yeni olana ilişkin bağıntı piyanonun başında hiç işitilmemiş bir armonik sesler düzenini bulmaya çalışan çocuğun örneğine benzer. Ama uyumlu tınılar hep vardı, bunları düzenleme olanakları sınırlıdır, aslında her şey perde de (klavyede) gizlidir. Yeni, yeniye karşı özlemden başka bir şey değildir, ancak bu özlem yeninin kendisi değildir, işte bütün yeniler bu noktada aksarlar. Kendini ütopya olarak duyumsayan şey, sürerdurum karşısında hem olumsuz, hem de ona bağımlı kalır. Günümüzün çatışkılarında (Antinomien) odaksal önem taşır: Sanat bir ütopya olmak zorundadır, üstelik reel işlev bağlamı ütopyayı yıktığı ölçüde ütopya olmak ister, ama sanat ütopyayı ne görünüşte ne de avuntuda ele vermemek için, ütopya olmamalıdır. Sanatın kendi ütopyası gerçekleşseydi, çağını doldurmuş olurdu. Bunun sanat kavramında örtük olarak barındığını ilk gören düşünür **Hegel**'dir. **Hegel**'in öngörüsü gerçekleşmediyse, bunun paradoksal nedeni yine onun tarih iyimserliğinde yatar. **Hegel** sürerdurumu saltık bir düşünceymişcesine kurgulayarak ütopyayı ele verdi. **Hegel**'e göre dünya tini (Weltgeist) sanat gestaltinin üzerindedir, bu öğretiye baskın çıkan bir başka öğretisi ise sanatı çelişki yüklü varoluşa bağlar, ancak bütün olumlayıcı felsefeye aykırı olarak çelişik varoluş süreklidir. Mimarlık sanatında bu çok kesin biçimde gözükür. Mimarlık sanatı amaca yönelik biçimler ve bunların amaçla eksiksiz örtüşmesinden bıksaydı, kendini dizginsiz bir fantezi dünyasına bırakır, hiçleşirdi. Ne kuram ne de sanat ütopyayı somutlaştıramaz, olumsuz anlamda da somutlaştıramaz. Bir şifre olarak çöküşün imgesidir yeni. Sanat ancak çöküşü mutlak yadsıyarak söylenmezi yani ütopyayı dile getirir. İtici ve iğrenç olanın belirtileri yeni sanatta işte bu imgede toplanır. Bu belirtiler uzlaşımın görünüşüne uzlaşmaz biçimde karşı çıkar, böylece uzlaşmaz olanın ortasında uzlaşımı, bir çağın doğru bilincini bilinçte ütopyanın olabilirliğini saptar; sanki dünya üretim güçlerinin bugünkü aşamasında şimdi ve burada doğrudan cennete dönüşüverecekmiş gibi, en uç noktaların birinde topyekün felaketin olabilirliğiyle bütünleşir. Bu imgede, yansıda değil, tersine kendi potansiyelinin şifrelerinde, felaketi kendi imgeleriyle önlemek istermişcesine, sanatın en uzak zamanın büyülü treni bütüncül bir etki altında yeniden ortaya çıkar. Tarihsel son

erek (Telos) üzerindeki tabu, yeninin kendini siyasal-kılgısal anlamda gülünç duruma düşürmesini tabunun kendinde bir amaç olarak belirmesini haklı çıkaran biricik nedendir. (Ästhetische Theorie, s. 55-56)

Sanat yapıtları düpedüz özlem olsalardı, umarsız kalırlardı; oysa temeli sağlam sanat özlemsizdir, bununla birlikte sanat yapıtları özlemi aşkınlaştırırlar. Buysa tarihsel var olagelene dahil bir figür olarak gereksinimdir. Sanat yapıtları bu figürü kopyalayarak, yalnızca düpedüz olduklarından daha fazla bir şey sunmakla kalmazlar, tersine tıpkı gereksinenin bunları giderdiği ve değiştirdiği ölçüde nesnel hakikatten pay alırlar. Gereksinim kendisi için değil, bilinç uyarınca, ama başka olanın kendiliğindenliğini bilmek ister ve sanat yapıtı bu isteğin bir dilidir ve kapsamı istenç kadar tözseldir. İşte o başka olanın öğeleri gerçeklikte bir araya derlenir; ancak bu öğeler daha da küçültülerek yeni bir kümelemede (Konnstellation) gözükmek zorundadırlar, ki böylece doğru konumlarını bulabilsinler. Sanat yapıtları öykünmecilikten öte bu tür yer değiştirmeler yapıyormuş gibi görünerek, gerçekliği yanıltmaya çalışırlar, işin sonunda öykünme öğretisini tersine çevirmek gerekmektedir; gerçek ise yüceltici bir anlamda sanat yapıtlarına öykünmelidir. Ama sanat yapıtlarının var olması var olagelmeyenin de olabilirliğini dolaylar. Sanat yapıtları gerçekliğin olası olanaklılığım kanıtlar. Özlemin sanat yapıtlarına girmesi, yani olmayan şeyin gerçekliği olması, bir anımsama olarak dönüşüme uğrar. Olan şey özlemde çoğalır, var olagelmeyen böylece artar, çünkü olmuş olan artık olmayandır. Platoncu anımsamadan beri henüz var olagelmeyen düşünceyle düşlendi; var olagelmeyen ütopyayı somut kılar, ama varlığı ele vermez. Varlığın karşısına görünüşü koyar. (Ästhetische Theorie, s. 199-200)

b) Öykünme olarak sanat

Sanat öykünmeci davranışın sığınağıdır. Bu sığınakta özne kendi özerkliğinin değişken basamaklarında başka olanın karşısına dikilir, ondan ayrılır, ama bütünüyle kopmaz. Sanatın büyüleyici uygulamalara, atalarına baş kaldırışı ussallıktan pay almayı kapsar. Ama bir öykünme olarak sanat ussallığın göbeğinde ussallığın araçlarından yararlanırken, yönetilen bir dünya olan ussal dünyanın kötü usdışılığına tepki gösterir. Çünkü doğaya egemenliğin araçlarını simgeleyen bütün ussallığın ereği, ereğin kendisi araç değilse, bir ussal olmayan olacaktı. İşte anamalcı toplum bu usdışılığı gizler ve yadsır, buna karşın sanat hakikati çift anlamda temsil eder; bir yandan kendi ereğinin ussallıkça budanan imgesine tutunur, öte yandan sürerdurumun usdışılığı yani saçmalığını açığa vurur. Tinin aracısız müdahalesine ilişkin çılgınlıktan vazgeçilmesi, ki bu çılgınlık insanlık tarihinde ikide bir ve doyumsuzca yinelenir, sanatın anımsama yoluyla doğaya yönelmesini yasaklayan şeye dönüşür. Ayrılık ancak ayrılığın gücüyle geçersiz kılınabilir. Buysa sanatta ussal momenti güçlendirir, ama öte yandan bu momentin günahını çıkarır. Çünkü sanatta ussal özelliğe karşı gerçek egemen güçler direnir; buna karşın ideoloji olarak bu güçler sanatla yeniden dayanışır. Sanatın büyüsüne ilişkin söz, bir boş sözdür, çünkü sanat büyüye karşı alerjiktir. **Max Weber**'in dünyanın büyüsünü bozma dediği süreçte sanat bir moment oluşturur, ussallıkla iç içe geçer, işte sanatın araçları ile üretim yöntemleri buradan kaynaklanır. Kendi ideolojisini yadsıyan teknik, hem bu ideolojiye bağlı kalır, hem de onu tehdit eder; çünkü tekniğin büyülü kanıtı bütün dönüşümlere sapasağlam ayakta kalabilmiştir. Ancak sanat tekniği egemen güç-

lerin aksine ters yönde devindirir. Neredeyse bütün estetik anımsama geleneğinde görülen duygusallık ve zayıflık, sanatta içkin bulunan ussallık ve öykünmenin diyalektiğini alıkoymaktan kaynaklanır. (Ästhetische Theorie, s. 86)

Kendinde var olan, ki sanat yapıtları bunun ardına düşer, gerçek olanın öykünülmesi değil, bir kendinde var olanın önceden sezilmesidir, gel gelelim bu kendinde var olan henüz var değildir, bir bilinmeyendir, özne aracılığıyla kendini belirleyendir. Sanat yapıtları bir şeyin kendinde olduğunu söylerler, ancak bunun adını koymazlar. Gerçekten de sanat son iki yüz yılda iş gördüğü ve rüştünü kanıtladığı ruhsalcılaştırma (Spiritualisierung), somut kılınan bilincin istediği gibi doğaya yabancılaşmadı, tam tersine kendi doğa güzelliği olan yapısına yaklaştı. Sanatın öznelleştirme eğilimini bilimin öznel us uyarınca gelişimi ile yalın biçimde özdeş kılan bir sanat kuramı, açıklamanın inandırıcılığı uğruna sanatsal akımın kapsamını gözden kaçırmıştır. Sanat insansal araçlarla insansal olmayanı konuşmayı gerçekleştirmek ister. Sanat yapıtlarının katıksız anlatımı rahatsız edici somut şeylerden kendini arındırır, doğa maddesi denilen şeylerden de kendini kurtarır, doğayla uyuşarak sözgelimi **Anton Weber**'in en tıpa tıp kurgularında arı tınıyı bulur, sanat yapıtları bu tını da öznel duyarlılık aracılığıyla kendini indirger ve bir doğa tınısına, elbette anlamlı bir doğaya ve bu doğanın diline dönüşür, ama doğanın parçasının yansıması olmaz. Sanatın kavranılmaz bir dil olarak öznel biçimde kurgulanması, ussallık açısından bakılınca, yalnızca bir figürdür ve bu figürden yaratımın dili gibi bir şey yansır, yansıtılanın yapaylığı ise işin paradoks yanıdır. Sanat insanca yönsemenin (Intension) ürünü olmayan bir anlatımı öykünmeye çalışır. Yönseme ise sanat için yalnızca bir araçtır. Sanat yapıtı yetkinleştiği ölçüde yönsemeden kurtulur. Doğanın aracılık ettiği sanatın hakikat kapsamı, yine doğanın karşıtını dolayımsızca kurar. Doğanın dili dilsizcesince, sanat dilsiz olanı konuşturmaya yönelir. Umutsuzca çabalamayı buyuran düşünce ile çaba arasındaki çürütülmez çelişki işte bu başaramayışın ürünüdür. (Ästhetische Theorie, s. 121)

c) Hermetik sanat

Sanat yapıtlarının penceresiz monatlar olarak kendileri olmayan şeyleri 'tasarımlaması' ancak şöyle kavranabilir: Sanatın kendi dinamizmi, doğanın ve doğaya egemenliğin diyalektiği olarak kendinde içkin tarihselciliği dıştaki diyalektikle aynı varlık değildir, tersine dışarıdaki diyalektiğe benzer, ama onu öykünmez. (Ästhetische Theorie, s. 15)

Sürecin sonucu tıpkı durmuş süreç gibi sanat yapıtıdır. Ussalcı metafiziğin doruğa ulaştığı aşamada dünya ilkesi olarak açıklandığı gibi, sanat yapıtı monadlardır: Hem güç odağıdırlar, hem de bir bütün içindedirler. Sanat yapıtları birbirine karşı kapalıdırlar, kördürler, ama bu körlükte dışarıda ne olduğunu tasarımlarlar. En azından geleneğe kendilerini böyle sunarlar. **Goethe** diri ve dışa bağımlı olmayanı yani kendi kendine yeteni monad ile eşanlamlı olarak ve entelekheia yani amacı kendine yeten olarak adlandırmayı severdi. Erek kavramının organik doğada sorunlu bir kavrama dönüştüğü ölçüde, sanat yapıtlarının da yoğun olarak kendi içlerine kapanmış olmaları olasıdır. Bir çağın tinine tepeden müdahale eden bağlamın momenti olarak, toplum ve tarihle iç içe geçerek, sanat yapıtları kendi monadsallıklarımn, penceresiz oldukları halde, dışına çıkabilmişlerdir. Sanat yapıtının kendi içinde durağan, saydam, içkin bir

süreç olarak yorumlanması, monadlar kavramına yaklaşır. (Ästhetische Theorie, s. 268)

Sanat yapıtları yansızlaştırılmış, dolayısıyla nitelikçe değişime uğratılmış Tanrısal gözükmelerdir (Epiphanien). Antik Tanrılar kendi tapınaklarında göze ilişmeksizin görünmek zorunda kaldıysalar, ya da en azından eski çağlarda gözüktüyseler, o zaman bu gözükme sanat yapıtlarının bir süreklilik yasası olmalıdır; ancak bu gözükenin gövdeselliği pahasına oluşmuş bir yasadır. Görüngü (Erscheinung) olarak sanat yapıtlarına en yakın apparation gök cisimleridir. Sanat yapıtları onlarla uyuşurlar, tıpkı onlar gibi insanların üzerinde yükselirler, insanların yönsemelerinden ve şeyler dünyasından uzak dururlar, ne ki sanat yapıtlarındaki apparationlar iz bırakmadan göçüp gittiler, onlar artık kılıf değildirler, olağan varlıktan daha kötüdürler, çünkü hiçbir işe yaramazlar. Sanat yapıtları hiçbir yerde Tanrısal ekmeği ve bunun en uç karşıtı olan öznel kaçınılmazlık yasasını böylesine anımsatmazlar. Sanat yapıtları bir anlıktır, en azından geleneksel yapıtlarda kendi tikel momentlerinden bir bütüncüllük sergilerler. Nesnelleşmelerindeki üretken an sanat yapıtlarını görüngü kılar, yoksa bunu yapan yalnızca üzerlerine serpiştirilmiş anlatım karakterleri değildir. Sanat yapıtları kendi şeysellikleri ve kendi yapay nesnelleşmeleri dolayısıyla nesne dünyasının üzerinde uçar. Şey ve görüngüyü ateşleyerek diri, anlamlı ve etkili kalırlar. Sanat yapıtları gözükmeye yönelen şeylerdir. Kendi içkin süreci dışa karşı bile kendi yapıp etmeleri olarak gözükür, ama insanların bu yapıtlarda yaptıkları ya da yalnızca düpedüz insanlar için yaptıkları olarak gözükmez.

Sanat yapıtları için havai fişek olgusu prototipiktir; havai fişek uçucudur, boş bir eğlencedir, dolayısıyla kuramsal bir yaklaşıma değer görülmez; salt **Valéry** söz konusu modele yakınlaştıran düşünce gidimlerini izlemiştir. Sanat yapıtı aprarationdur χατ· ξεξοχηυ : deneysel olarak gözükendir, ama deneyin yüklerinden bir süreklilik ya da gök göstergesi olarak kendini kurtarmıştır, bir birlik içinde kurulmuştur, bir uyarı ışığıdır, parıldayan ve sönen bir yazıdır, ancak kendi anlamı uyarınca okunamazlar.

[...]

Apparation ya da görüngü bir ışıldayansa, kendisine dokunulmaksa, o zaman imge en uçarı olanın yolunu açmayı deneyen paradoks bir girişimdir. Sanat yapıtlarında böylesi bir anlık olan (Momentanes) aşkınlaşır, nesnelleşme sanat yapıtlarını bir anlığa dönüştürür. Burada **Benjamin**'in durağanlıkta diyalektik kavramı düşünülmelidir, o bu kavramı kendi diyalektik imge bağlamında kurgulamıştı. Sanat yapıtları imge olarak geçeğenliğin sürekliliğiyle kendilerini bir anlık gözükmede yoğunlaştırırlar. Sanatı yaşamak demek onda içkin süreci tıpkı durağanlıkta bir an gibi algılayarak, bu sürecin bilincine varmaktır; belki **Lessing** estetiğinde odak olan üretken moment kavramı bundan beslenmiştir. (Ästhetische Theorie, s. 125, 130-131)

d) Sanat yapıtının hakikati

İzleyen ya da düşünenin artıksız biçimde bilincine varıverdiği şey sanat yapıtları değildir. İşte genellikle sorun sözcüğüne karşıt olan bilmece hiç de basmakalıp bir söz değildir; estetik bağlamda sorun sözcüğünü yapıtların içkin bileşimlerine yönelik ödevde kullanmaya özen gösterilmelidir. Sanat yapıtları hiç de daha az kesin bir bilmece değildirler. Bilmeceler potansiyel çözümü içerirler, ancak içerdikleri çözüm nesnel bir

koyut değildir. Her sanat yapıtı kendisini inceleyenin önceden belirlenmiş yenilgisi karşısında bir aldatı imgesidir ve salt aldatmakla yetinir. Aldatı imgesi acıda yinelenir, ki sanat yapıtları gerçekten de acıyı işlerler. Tıpkı **Poe**'nun mektupları gibi gizledikleri gözükür. Gözüktüğü ölçüde gizlenir. Felsefe öncesi estetik deneyimin betimlediği dil, bilinçle şunu söyler: Biri sanatı değil, sanattan anlıyor. Bilenlerce nesnenin tıpa tıp kavranması ile dar görüşlülerce bilmeceye karşı anlayışsızlık bir bütündür ve gizlenen karşısında yansız davranır. Sanatta düpedüz hoşgörülü devinen kişi, sanatı olağan bir şey gibi algılar, nitekim sanat son çözümde olağandır. Ama biri gökkuşağına enikonu yaklaşmaya çalıştıkça, kuşak yok olur. Bütün öbür sanatlardan önce müzik bu bağlamda prototipik bir örnektir, hem bütünüyle bir bilmece, hem de apaçıktır. Bilmece çözülemez, yalnızca yapısı deşifre edilebilir; işte bu, sanatta felsefedir. Hem ezgisel bilinçten yoksun biri gibi öylesine yabancı hem de kuşların dilini bilen Süleyman gibi öylesine bildik bir olguymuşcasına dinleyen kişi ancak müziği anlar, denir. Anlamak sanatın bilmece karakterini eritmez. Başarıyla yorumlanmış bir yapıt bile, kurtarıcı sözü bekliyormuşcasına, anlaşılmayı bekleyedurur, sanki o söz karşısında sanat yapıtının kurucu öğesi olan giz örtüsü kalkıverecekmiş gibi. (Ästhetische Theorie, s. 184-185)

Sanat yapıtları bir yargıya varmaksızın ve gidimli bir özellik taşımaksızın, deyim yerindeyse, parmaklarıyla kendi kapsamlarına işaret ederler. Yapıtların alımlayıcısının kendiliğinden tepkisi ise bu jestin dolayımsızlığına öykünmektir. Ama sanat yapıtları ruhu dışa vuran jestte tükenmezler. O jestçe belirlenen konum, yörüngeye oturur oturmaz, eleştiri karşısında üstünlüğünü yitiriverir: Bir şeyin öyle ve başka türlü olmamasından doğan güç, kendi sağlam görüngüleri üzerinde sanatın o türden bir anın hedef alıp almadığı, bunun o gücün kendi hakikat dizini olup olmadığı sorulabilir. Yüklü deneyim, yargı yürütmeyen sanat yapıtına ilişkin zamanca sınırlı yargıya varırken, yapıt üstüne verilecek kararı, dolayısıyla kavramı gerektirir. Yaşantı bu tür deneyimin bir momentidir, ama yanılabilir bir özelliktir, ikna edilme yeteneğini de kendi içinde taşır. Dokuzuncu senfoni türünden bir yapıt dinleyende telkin edicidir, kendi dizgelerince eriştikleri güç etki yapmaya başlar. (Ästhetische Theorie, s. 363-364)

Çeviri: Orhan Tokdemir

Adorno ve olumsuz estetik*

Norbert Rath

(...) gel gelelim ilk çember öbürleri için anahtardır, gösterilmez, salt kendisine bu işlev yüklenen çember ve üstelik kumda gösterilir, ki hemen sonra yeniden silinebilsin.[1]

Estetik yöntem olarak kümeleme

Adorno'nun bağıntılama (konfiguration) ya da kümeleme (konstellation) yöntemi, (o bu iki kavramı eşanlamlı kullanır) kendisinin de birçok kez dikkat çektiği gibi, **Walter Benjamin**'e dek geri götürülebilir. **Benjamin** her iki kavrama da görüngüler ve düşünceler arasında bir "aracılık işlevi" yükler, her ikisi de "düşüncelerin varlığındaki görüngüsel payı" aktarır, böylece düşünceleri "kurtarır", nihayet düşüncelerin sergilenmesini sağlar: "Çünkü düşünceler kendi başına değil, ancak somut öğelerinin kavramda öbekleşmesiyle kendilerini dışa vururlar. Buysa öğeleri bağıntılama olarak belirir."[2]

Genç **Benjamin**'in metafizikten esinlenen bilgi eleştirisi, en uç konumları derleyerek, "düşünceleri bağıntılama"yı ve öylece tarihsel bütüncüllüğe felsefi anlamda yorumlayıcı bir el atmayı umar.[3] Genç **Adorno** ise bu kavramsal tasarımı bilimselleştirmeye çalışır: "Böylece felsefe öğelerini bilimden alır, bunları değişken kümelere ayırır, ya da daha az astrolojik ve daha güncel olan bilimsel bir dille söylemek gerekirse, aldığı öğeleri karşılıklı bir düzene koyar, onlardan bir figür oluşturur ve bunu

* Çevirinin yapıldığı kitap: *Adornos Kritische Theorie*, 1982, Paderborn, Münih, Viyana, Zürih, s. 97-107.

okunabilir kılarken, soru ortadan kalkar." (GS 1, 335)

Adorno'nun kümeleme yöntemi için dayandığı bir başka örnek de, **Max Weber**'in koyutudur; bu koyut uyarınca toplumbilim kavramlarının "tarihsel gerçeklikten çıkarılan tek tek bileşenlerini zamanla düzenlemek" gerekir.[4] Nihayet müzikte kompozisyon tekniği de **Adorno** için bir modeldir. (Bkz. PM 63, 117) Onun kümeleme ve bağıntılama yöntemini kullanması, işte bu geniş çerçevede görülebilir; şunları kendine kılavuz yapar: Metafiziğe yönelik bilgi eleştirisi (**Benjamin**), toplumbilimsel kavram kurgusu (**Weber**) ve müzikte besteleme tekniği (**Schönberg**). Felsefi, bilimsel ve sanatsal yöntemler yönelimleri bakımından **Adorno**'nun bağıntılama yönteminde kaynaştırılmıştır. **Adorno** ayrıca dilin bağıntısal özelliğinden söz eder, bunun sözcüklerdeki anlamsal özellikle gergin bir ilişki içinde bulunduğunu savunur: "Dilin tek tek sözcüklerle ilişkisini kendi bağıntılanmaları içinde kavrayan kişi, ancak dilin isterlerine yetebilir." (JE, 51)

Benjamin'in öğrencisi **Adorno**'ya göre bağıntılama yöntemi materyalist diyalektikten "ars inveniedi"ye geçişi niteler, bu diyalektiğin aracı "sağın fantezi" olmalıdır (GS1, 342) **Adorno** sanatçının kullandığı yöntemi kendine kılavuz edinir, nitekim Rönesans poetiğinden bu yana yaratıcı güç ve düşgücü sanatçı için vazgeçilmez bir değer kabul edilir: "Felsefece kullanılan kavramsal gereçte kümeleme ile kurgunun bölümlere ayrılmasından boşuna söz etmiyorum. Çünkü tarihsel imgeler, varlığın anlamsal özünü yansıtmasalar bile, varlığa değgin soruları çözer ya da ortadan kaldırırlar; bu imgeler düpedüz veri değildirler. (...) insanlarca üretilmek zorundadırlar ve ancak gerçekliği inandırıcı apaçıklığı ile kendi çevresinde derledikleri sürece, yaşama hakkı kazanırlar." (GS 1, 341)

Adorno bu tasarımı **Kierkegaard** üstüne yazdığı kitapta, "Olumsuz Diyalektik"te ve "Estetik Kuram"da savunagelir. Nasıl felsefe kavramlarla iş görürse, **Adorno**'ya göre olagelen (Seiendes) sanat yapıtlarında "ikinci dolaysızlık" ile bütünleşir ve başka şeye, tinsele dönüşür: "Sanat yapıtlarında olagelmeyen (Nichtseiendes) olagelenin bir kümelenmesidir." (ÄT 204) Veya "olagelenle olagelmeyenin kümelenmesi sanatın ütopik figürüdür." (ET 347) Sanat yapıtlarının kendi içinde devingen varlığında, kendi belirleyici özelliklerinin bağıntılanmasında bir "olagelmeyen" kenetlenmeli, olagelenmiş gibi gözükmelidir. (Bkz. ÄT 137, 409) Ancak estetik bu "artığı" veya "fazlalığı" alışkanlık gereği her şeyi peşinen tin (Geist) imişçesine tanıdığını sanan spekülasyon olarak izlememelidir. **Adorno** "Estetik Kuram"ın birkaç yerinde **Hegel**'in sanat metafiziğine yaklaşır gözükse bile, ondan materyalist bir itkiyle ayrılır: "Sanat yapıtları olagelenden fazlasını söylerler, bunu da ancak olageleni nasılsa, öylece kümeleyerek gerçekleştirirler, 'comment c'est' (ÄT 200. **Adorno** burada **Beckett**'in aynı adı taşıyan yapıtına dolaylı gönderme yapıyor)"

Yine buna benzer biçimde **Adorno** "Olumsuz Diyalektik"te şu görüşe yer verir: "Metafizik mikrolojiye göç ettiği" için, "ancak olagelenin okunabilir kümelenmesi" ve "içinde öğelerin yazıya dönüştüğü bağıntılanma olarak" varlığını koruyabilir. Metafizik bunun için dileği de anlayabilmelidir. (ND 397)

Sanatı kümeleme olarak kavrayan ve kavramsal kümelemeler içinde yorulmaya çalışan bir estetik, **Adorno** uyarınca, eğildiği nesneye ilişkin özgülükleri dogmatik değerlendirmek gibi bir yanılgıya düşmemek için, mikrolojik (kılı kırk yaran) ve tarihsel refleksiyonlarla iş görmelidir. Böyle bir estetik "sanatın sözümona kökeninde

barınan tözü yakalamaya değil, tersine sanatsal görüngüleri kendi tarihsel bağlamlarında (kümelenmelerinde) düşünmeye başlamalıdır. Yalıtlanmış tek tek ulamlardan hiçbiri sanat tasarımını düşünemez. Sanat kendi içinde devingen bir belirtidir." (ÄT 523) Bu yüzden estetik de kendi açısından kendi bağımtılamaları içinde dile getirilmelidir: "Bir nesnenin yapısını yerli yerine oturtmak için, o nesneden bağımsız bir yöntem yoktur." (GS 8, 332) Bilme ediminde bilinmesi gerekene dönük bu türden bir yaklaşım, kavramlarla düşünmeyi kaçınılmaz kılmalı, düşünme eylemini kıvraklaştırarak, 'zorbalık'tan arındırmalı, bu eylemin 'hazırlayıcı' ve 'özdeşleştirici' momentini düzeltmelidir: "Nesneyi kendi bağıntılar kümesi içinde kavramak, kendi içinde biriktirdiği süreci tanımaktır. Bağımtısal kümeleme olarak kavramsal düşünce, açmak istediği kavramı kuşatır, özenle saklanan kasanın kilidinin birden açılması gibi, kavramın açılmasını umar, bunu da tek tek anahtarlar veya numaralarla değil, tersine numaralar düzeni ile gerçekleştirir." (ND 164)[5]

Bağıntılamalar kurmak böylece bir diyalektiğin doğal yöntemi kılınır, bu diyalektik kavram ile nesnenin "özdeş olmayış"ını gözetmek ve bunları dile getirmek ister. Gerçi bitirilmemiş de olsa, **Adorno**'nun "Estetik Kuram"ı bu yöntemin telkin edici gücüne ilişkin en iyi örnektir. Anılan yöntem "Olumsuz Diyalektik"ten çok "Estetik Kuram"da gerçekleştirildi, sanattan kalkılarak kazanılan bu yöntem, yine sanat alanına uygulandı.[6] Şunu söyleyebiliriz: Bu yöntem sanatın bağıntılama karakterine uygundur, dolayısıyla nesne ile içsel bir benzerlik kurar.

"Estetik Kuram" olarak bağıntılama salt kavram çiftlerini düzenlemekle yetinmez. Daha çok biçim/içerik, güzel olan/çirkin olan, uyumluluk/anlam gibi kavram çiftlerinin her birinde öteki çiftler de birlikte düşünülür, aynı biçimde her çift bir ötekine eklemlenir. **Adorno**'ya göre hiçbir kavram öbeği öbüründen baskın çıkmamalı, yani öbekler üst üste değil, tam tersine yan yana ve eşit ölçüde bir düzene koyulmalı ve yansız bir tümel bağıntılama olarak adı konmayan bir odak noktaya işaret etmelidir: "Kitap hem eşit ağırlıkta odaksal hem de yan yana dizili yatay bölümlerle yazılmalıdır ve kümeleme yoluyla dışa vurduğu bir odağı kuşatmalıdır."[7] "Estetik Kuram" sanat yapıtlarının, öncelikle müzik kompozisyonlarının dışavurumunu kendi biçimleri uyarınca öykünerek kavramayı amaçlar, nesneyi açabilmek için, kuram kendi bakışını kuramsal açıdan kavranacak nesneye uydurmak ister.

Anlaşılacağı üzere, **Adorno**'nun iş gördüğü ve bir araya derlediği kavramlar, öncelikle 1790 ile 1830 yılları arasında felsefi estetikçe kullanılan kavramlardır. Tarihsel açıdan enikonu doygun olan bu kavramları **Kant, Schiller** ve **F. Schlegel, Schelling** ve **Höderlin, Schopenhauer** ve **Hegel** yer yer farklı ağırlıkta, ama birçok bakımdan aynı anlamda kullanmışlardı.[8] Demek ki **Adorno** keyfi terimlere bel bağlamaz, aydınlanmacılığın, coşumculuğun (romantizm) ve düşünceciliğin (idealizm) estetik geleneğini çok iyi bildiği besbellidir; **Hegel**'in **Kant**'a karşı durduğu süreçte düzeltici bir yetke görevi üstlenir, ama ayrıca **Marx** ile **Nietzsche**'den beri bilinen "estetik sonrası" geleneği de kucaklar ve **Kafka**'dan **Beckett**'e dek çağdaş sanatın anti-estetikçilerine de kendi kavram arenasında yer verir. En azından çağdaş sanatın deneyim ve kavram-tarihsel boyutundan söz açılınca, **Adorno**'nun estetik bağıntılamalarından tarihsellik ve nesneye uygunluk nitelemeleri esirgenemez. Bununla birlikte **Adorno**'da öznel denebilecek yaklaşımlar, estetik ve kavramsal eğilimler yok değildir. Şöyle ki, **Adorno** bağıntılama işleminde **Hegel** estetiğinin kavramlarını ötekilerden daha uygun görmekte, yine kılgısal sanat olarak müziği bu yöntem için özel-

likle elverişli bulmaktadır. İşte burada Hegelci ve besteci **Adorno**'yla buluşmaktayız.

İkinci bir eleştiri ise **Adorno**'nun öznelliği ile bağıntılama varsayımını hedef alır. Kümeleme sözcüğü daha çok astrolojiye aittir. Gerçekten de kümeleme veya bağıntılama (konstellation ve konfiguration) gökcisimlerin ya da gezegenlerin birbirine göre konumunu niteler. **Benjamin**'in bağıntılama kuramında bu kavramın astrolojik kökeni yüklü eğretilemelerle donanmış, yani kavram yeterince yıpranmıştır. **Adorno** da bunun bilincindedir; kavramın yıldız yorumculuğundan kaynaklanması, ona bilimsel açıdan vicdan azabı çektirmektedir. Kendisi de zaten "astrolojik (...) doğa ulamları"nı kullandığı için, **Kierkegaard**'a çatar, onu "kavram derlemeyi sevmek"le kınar. (KI 164, Bkz. KI 165)

"Felsefedeki terimsel figürlerde felsefenin en gizli deneyiminin gün ışığına çıktığı" (KI 164) doğruysa, **Adorno**'nun felsefesi de sorgulanmalı, astrolojik bir yemin edip etmediği, astrolojik bir vurguyu amaçlayıp amaçlamadığı sorulmalıdır. Gerçi **Adorno** kümeleme yöntemi ile durağan bir dizgisellikten sakınabilmiş, "özdeşleştirici" ve "bütünleştirici" kavram şematizminden kaçınabilmiştir, gel gelelim böylece kendi kuramında barınan eleştirel evrensellik iddiasını, deyim yerindeyse, gizlemeye çalışmıştır. "Ama kimi yanıltmacalar öyle incedirler ki, kendi kendilerini yok ederler."[9] Yöneltilmesi gereken soru şu: **Adorno**'nun bağıntılama varsayımı, kendi amacı uyarınca gerçekten de çok boyutlu ve "astronomik" karmaşıklıkta bir diyalektiği temellendirebiliyor mu; yoksa örneğin "Estetik Kuram"daki kavramlar halkası düpedüz kavram hortlaklarının bir "ortadoks geçit töreni" olarak mı kalıyor?

Yöneldiği nesne ile öykünmeci bir bağ kuran özgül kavramsal aktarımlar olarak düşünülen kümeleme tasarımının nesne karşısında takındığı bu esnek tutum için bir bedel ödenmektedir: "Görüntünün figürlerinden günün birinde 'görüntüsüz' olarak kurtuluşun belireceğine ilişkin çılgınlık, hakikatten ayırt edilemez." (MM 157) İşte bu "çılgınlık" bir yöntem düzeyine yükseltilmiyor mu? Nitekim "Olumsuz Diyalektik"te şöyle yazılıdır: Söz konusu kümelere "adın taşıdığı umuttan bir şeyler kalır." (ND 60) Adlandırılamaz, salt olumsuzlar yani yadsımayla kavranabilir bir "ad"ı umutsuzca öne çıkarma çabaları, **Adorno**'nun bağıntılama varsayımında, yöntembilimsel açıdan özgün bir tasarım olan çok boyutlu bir diyalektik ile bütünleşmiştir; bu diyalektik bir yandan son adımı yalnızca konum olarak düşünmeye izin veren **Hegel** diyalektiğinin şematik kullanımını, öte yandan her şeyi "tek boyut"a indirgeyen "biçimsel" mantığı karşısına alır.

Adorno'nun kümeleme yöntemi sanatın somut çözümü ve yorumu için anlamlı katkılar sağlar. Kanımca bu onun estetik çalışmalarından yeterince seçik anlaşılabilir. Yazınsal denemeleri ile "Yeni Müziğin Felsefesi"nde bu katkı "Estetik Kuram"dakinden daha açık görülebilir. Çünkü "Estetik Kuram" yöneldiği amaç uyarınca sanatın bilme biçimi ve kapsamını felsefi özümsemeye kendini öyle kaptırmıştır ki, tek tek somut çözümlemelere orada pek yer kalmaz.

Adorno gerçek toplumsal veya tarihsel ve dilsel kümeleme ya da bağıntılamadan sık sık söz etse bile, kurduğu yöntemle bu tür kavramları bir araya toplayıp düzenlerken, sanatın örnek modellerini, öncelikle müzik kompozisyonlarını kendine kılavuz edinir, estetik deneyim ve yöntemleri felsefe ve toplum kuramına kazandırmaya çalışır. "Estetik Kuram"ın kendi yöntemlerinin de sanatın yöntemlerinden öğrenmesini amaçlar.

"Estetik Kuram"da sık sık şu kavram çiftleri arasında bir bağıntı kurulur: Biçim/içerik, teknik/gereç, genel olan/özel olan, görünüş/anlatım, güzel olan/çirkin olan, uyumluluk/anlam, doğruluk kapsamı/gizlilik (bilmece) özelliği. **Adorno**'nun bu tür öbekleştirmelerle ilişkilendirdiği sanat-kuramsal savları, ister istemez indirgenmiş durumuyla şöyle özetlenebilir: Estetik içerik salt enikonu biçimlendirilmiş olarak gözükebilir. Kendi diyalektiği içinde teknik ile gerece ilişkin düşünce yürütmeler, nesneye yönelik düşünce yürütmeye model olur. Özne yalnızca nesne, yani yapılandırılmış sanat yapıtı aracılığıyla ve ondan çıkarak gözükür, tıpkı genelin bütünüyle bireyleşmişte baş göstermesi gibi. Son dönem sanatın göze batacak keskinlikle gösterdiği gibi, güzel ile çirkin birbirini bütünleyen niteliklerdir. Yanıltmacayı dışlayan anlatımda estetik görünüş dirimselleşir. Kuşatıcı anlam ile içkin uyum sanat yapıtlarında birbiriyle çözülmez bir bağlantı kurarlar. Sanatın "doğruluk (hakikat) kapsamı" sanattaki bilmecede (gizde) saklıdır, bu gizler sanatın tarihselliğini de dışa vurur. Metafizik (daha açıkçası "olumsuz" yani "yadsıyıcı" metafizik) yönelimleri bir tür materyalist "öykünmecilik" yoluyla aktarma eğilimi, **Adorno**'nun bağıntılamalarında gözden kaçmaz.

Adorno sanat ile felsefenin "doğruluk kapsamı" bakımından uyuştuğunu sıkça vurgular, buysa sanatın "özdeşsizlik" ilkesinden, yani gidimli bilme yönteminde erimeyen özdeşleşmeyiş ilkesinden çıkarsanabilir, çünkü sanat yapıtları "nesneyi kavramayan bilme biçimleridir." (ÄT 516) Bağıntılamalar sanata dönük araç olmalılar, ki estetik doğruluk (hakikat) kavramını felsefi bakımdan deyimlenebilir kılsınlar ve gidimli olmayan ile gidimli ussallık arasında bir aracılık görevi üstlenebilsinler.

"Üstyapı" ile "altyapı" ilişkisinde diyalektik bir kuram üstüne

Sanatta bilinen bir olgudur; kimi sanatsal altın çağlar toplumun genel eğilimi, maddi temeli ve örgütsel iskeletiyle hiç de ilişki içinde bulunmazlar.[10]

Sosyoekonomik "altyapı"nın "üstyapı"yı mutlak koşullandırdığı savının dümdüz yinelenmesine, "Estetik Kuram" başından beri karşı çıkagelmiştir. On Dokuzuncu Yüzyılın sonundan günümüze dek dogmatik materyalizmin metinlerinde hiç de diyalektik olmayan biçimde dile getirilen bu ilişkiyi, yani "altyapı"nın kültürel ve başka "üstyapı"ya karşı ilişkisini, **Marx** ile **Engels** bile böylesine dogmatik algılamamıştı. **Adorno** "üstyapı"nın "altyapı" karşısında yavaşça evrilerek devrileceğine değgin yargısında ortodoks kalır. (Bkz. GS 8, 31 ve 87) **Max Weber**'in din sosyolojisini "ekonomik çıkarımları baş üstüne dikme saplantısıyla" eleştirir. (GS 8, 346) Bu tür görüşlerin **Adorno**'nun toplumsal yazılarında yer alması rastlantı değildir; sınırları titizlikle çizilmiş diyalektik bir üstyapı kuramı, estetikçi **Adorno** için kaçınılmaz bir koyuttur, sözümona ikincil bir "üstyapı"nın aşağılanmasına kesinlikle karşı çıkar: "Anlaşılan bütün tin altyapıdan beslenmekte ve altyapının bir türevi olarak toplumsal bağlam tarafından deforme edilmektedir. Ama tin anlamı kesin ideolojik momentlerde tükenmez, tersine bu bağımlılık ilişkisini aşar, hatta ilişkiyi adını koyarak belirtmeye izin veren de

tinin kendisidir." (EMS 2, 9)

"Altyapı" ile "üstyapı" bağlantısı **Adorno**'ya göre günümüzde ayrı bir görünüm sunar: "Üretim ve yönetim düzeneğinin iç içe girip eridiği günümüz aşamasında, üstyapı ile altyapının aktarımı yani bağıntılarının kavranır kılınması sorusu, bütün toplumsal aktarımlarda olduğu gibi, artık eskimeye yüz tutmuştur." (PM 118)[11] Buna karşın bir kültür eleştirisi olan Eleştirel Kuram'ın ödevi, aktarımları izlemek, dolaysız beliren görüngülerin hiç de dolaysız olmadıklarını göstermek, bunların 'ikinci doğa' olduklarını açığa vurmaktır. Ama böylece "Eleştirel Kuram"da siyasal ekonomi öncelikli konumunu yitirmektedir: "Gel gelelim kültür onun (eleştirel deneme) için varlığın üzerinde bulunan yıkılası bir ek olgu değildir, tersine görüngünün altında bulunanın kendisi thesei'dir, yani yanlış toplumdur. Dolayısıyla eleştirel deneme için köken (altyapı) üstyapıdan daha büyük bir değer taşımaz. Eleştirel denemenin irdelediği nesneleri seçişteki özgürlüğü şuna dayanır: Belli bir anlamda bütün nesneler odağa ilkece eşit uzaklıkta durur, bu her şeyi büyüleyerek etkisi altına alan ilkedir." (NLI 41)[12] Bu ilke bir tapınçlık, bir fetişizmdir, dolaylı olanın (egemenlik, mülkiyet, mal vs.) dolaysızmışçasına gözükmesidir. İşte bu noktada **Adorno**'nun eleştirisi materyalist kalır. İçrek (ezoterik) sanat olgularının "ikinci doğası" çözümlenirken, hep içinden çıktığı toplumun oluşumu da konu edilir, ama sanat yapıtında "yansıtılan" büyük bir bütün olarak değil, tersine makro-evren olarak ele alınır; bu evren mikro-evrende gözükür, dolayısıyla deşifre edilebilir bir nitelik taşır. Öyleyse sanat kuramı ile toplum kuramı iç içe geçebilir. Bu yüzden **Adorno** sanatı belli toplumsal çıkarlara araç yapan (düzgü olarak "toplumsal gerçekçilik") ya da bu çıkarların aracı olarak açıklamaya çalışan (yorumlama kalıbı olarak "toplumsal gerçekçilik") her türlü denemelere şiddetle karşı koyar. İşte sanatın bilme karakterini tuz buz eden ve toplumsal erekler uğruna hizmete sokulmasıyla toplumsal kapsamının bozulmasına yol açan "kültür endüstrisi"ne öfkeyle saldırması bundan kaynaklanır.

Eğer "toplumda totaliter zorbalık türev gibi gözüken alanlarda sözgelimi müziksel" (veya tümüyle estetik alanda) kendini benimsetirse (PM 5), o zaman toplumsal gelişme eğilimleri özellikle o gereçte okunabilir kılınır. Nitekim sözgelimi bir "şiir, tarih felsefesinin güneş saati olarak" yorumlanabilmektedir. (NLI 92) "Üstyapı" bu durumda kuram oluşturmada altyapıyı yani tabanı sağlar ve özellikle kendini maddi yaşam süreçlerinden enikonu ayrı tutan sanat olgularının "üstyapı"sından toplumsal ve ekonomik yapıya ilişkin hakikat en belirgin bir biçimde okunabilecektir. Estetik burada eleştirel toplumbilim için bir yardımcı bilime dönüşmektedir.

Sanat kuramı ile toplum kuramının aktarımı üstüne

Kimi ince deneysel bilgiler,
içerdikleri nesne ile enikonu
özdeşleşir ve böylece asıl
kuramın dayanağı değil,
kendisi olurlar[13]

Genç **Lukacs**'ın estetiği için de geçerlidir şu: Estetik "kavramlarının elle tutulurluğu dolayısıyla kendini zorunlu olarak aşar ve toplum kuramı alanına girer."[14] Es-

tetikçi ve toplumbilimci **Adorno**'yu öncelikle ilgilendiren, sanat ürünlerinin toplumsal açıdan nasıl okunacağı değil, içinden çıktığı toplumda sanat yapıtlarının neyi anlaşılır kıldığıdır. Bu çizgi otuzlu yıllardan beri "Toplum Araştırma Kurumu"nda bağlayıcı idi: "(sanatı) toplumda gerçekleşen süreçler için bir tür dil kodu olarak, eleştirel çözümleme yardımı ile deşifre edilmesi gereken bir şifre olarak görüyoruz."[15]

Bu açıdan bakılınca, sanat toplum kuramının nesnesi değil, daha çok modeli olu-vermektedir. **Adorno**, bu görüşün mantıksal sonucu olarak, toplumbilimselleştirici indirgeme saydığı her şeye karşı çıkmak durumunda kalmıştır. Verileri deneyselci yöntemle işleyerek alımlamaya, sanat yapıtı üretmeyi belirlenimci görüşle açıklamaya ve nihayet sanat yapıtı ile toplumsal ve tarihsel gereç arasında dolaysız bir ilgi kurmaya karşı çıkmıştır. Son anılan yöntem **Benjamin**'ce geliştirilmişti ve söz konusu toplumun belirleyici özelliğini (momentini) ve sanat yapıtlarının tarihselliğini parıldayan ışık gibi bir çırpıda aydınlatmayı amaçlıyordu. **Adorno** estetik ve toplumsal görüngüleri indirgeyen bu yöntemi yargılar; **Benjamin**'e karşı hep şunu öne çıkarmaktan usanmaz: "Kültürel karakteri materyalist tutumla belirlemek, ancak tümel süreç aracılığıyla olanaklıdır." **Benjamin** kendi yöntemini şöyle savundu: "Kapalı olgusallığın filolojik araştırmalarda saplandığı ve araştırmacıyı sürüklediği izlenimi, nesne tarihsel açıdan kurgulandığı ölçüde ortadan kalkar. Bu kurgunun kaçış çizgileri kendi tarihsel deneyimimizde kesişir. Burada nesne kendini monadlar, bölünmez bütünler olarak kurgular."[17] **Adorno**'nun hep aktarım (vermittlung) çabasıyla belirlenen kuramsal kurgusuna karşın, **Benjamin** kendi önerdiği dolaysız somutlamayı ve nesnenin dönüştürülmesini gözeten yorumu koyar; **Benjamin**'e göre yorum, yıkmalı demek için söylüyorum, yapıtı sarsmalıdır.

Adorno ile **Benjamin** arasında geçen yöntem kavgasında, bu hesaplaşma **Benjamin**'in Baudelaire-Denemesi aracılığıyla gerçekleştirilmişti, bir ya da öbür yanı tutmak, doğru bir materyalist sanat kuramına ilişkin görüşlerinde, her ikisini de yetersizlikle suçlamak, sonuç vermeyeceğe benzer. **Adorno** ile **Benjamin**'in ayrışan yöntembilimsel tasarımları, tarih kavramını ayrı anlamlarda kullanmaları, dolayısıyla sanat ve yazının tarihselliği ile yakından ilintilidir. **Benjamin**'in tarih mesihçiliği Kafkavari bir formüle indirgenebilir: "İnsansal gelişimin belirleyici uğrakları sonsuzdur." **Benjamin** felakete nitelikçe yeni tarihin felakette şimşek gibi çakan olanağı açısından bakarken, **Adorno** şimdiye değinki tarihte "tek ve tümel olan"ı "salt acınma" (absolutes Leiden) olarak görür ve dünya tinini (weltgeist) "sürgit felaket olarak" tanımlar. (ND 312) Dolayısıyla sanat onun için olumsuz tarihin değillenmesi, eşdeyişle yadsınmasıdır, **Benjamin** içinse daha çok olası ve "doğru" tarihe dönük bir açıklığın anlatımıdır. **Benjamin**'e göre sanat söz konusu toplumsal oluşumda içerilen somut olanakların bir ansemblesi yani tiyatrosudur, bu olanakların yoğunlaşmış bir özetidir. **Adorno**'ya göre ise sanat yitirilmiş savaşta dünyanın gidişine umarsızca baş kaldırır, son direniştir.

Sanat yapıtlarını dikte eden metin olarak toplum: Demin anılan düşüncenin vardığı sonuç uyarınca, **Adorno** için estetik ve toplum kuramı iç içe girer. **Adorno** materyalist belirlemeyi şöyle algılar: Sanat toplumun aracılık ettiği ve insana özgü öz yorumların bir biçimidir. İdealist belirlemeyi ise şöyle görür: Sanat toplumu aşan, kendine özgü özü ve yasallığı bulunan bir tinsel alandır (geistige Sphäre), başka türden bir bilmedir.

Adorno estetik çözümleme ve eleştiri ulamlarını Hegelci bir tutumla ve tarihsel bakışla kavrar. Sözgelimi yazın kendi tarihsel ve toplumsal bağlamı ile çift bir ilişki içinde gözükür, ancak bu temelde ayakta kalır, dolayısıyla kuşkusuz bu bağlamca koşullanır ve kendi kümelenmeleri içinde toplumbilimsel kümelenmelerin özgül bir uğrağını, bu anı aşacak biçimde kavrar. İşte bu yazının tarihselliğini belli kılar. **Adorno** kendi görüşlerini "büyüklük", "söylem", "ökelik", "simgesellik", "beğeni" gibi enikonu tarihselleşmiş estetik kavramlarla somutlaştırdı.

Sanat kendini belirleyen, koşullayan etkenler içinde eriyip gitmiyorsa, özerk bir "fait social" ise, ama aynı zamanda toplumca belirlenen bir yaratım ürünü ise (Bkz. ÄT 340), bu ikilik içinde bir bilgi aracı ya da gereci olarak önem kazanır. Toplum ve tarih kuramı olmasaydı, estetik boş bir oyundan öteye gidemezdi; sanat deneyimlerinden yoksun bir felsefe ve bilim ise kör ve sağır kalırdı, kendi göreceliği ve eksikleri konusunda aydınlanmamış etkinlikler olmaktan öteye geçemezdi.

Adorno türlü yollarla **Hegel** için odak olan sanatın bilme karakterine ilişkin savı, bilimsel bilgi için yararlı kılmaya çalıştı. Ona göre toplumbilimleri örneğin **Kraus**'un dil çözümünde barınan eleştirel potansiyeli almalıdır. (GS 8, 329-331) Bilimde benimsetilen "fantezi yasağı"na karşı (GS 8, 335) sanatın deneyimi bir düzelti olabilir. (bkz. GS 8, 333-337) Ne ki bu tür öneriler tek tük ve özdeyişsel nitelikte kaldı.

Adorno "sanattan felsefenin yararlanmasına" yönelik amacını şöyle belirtik kıldı: "Felsefe sanatsal yöntemleri almamalı, tersine hiçbir konuda çağdaş sanatın tarihsel deneyiminin gerisine düşmemelidir." (VÄ 82)[18] Gel gelelim bu tür deneyimler ona göre ancak eleştirel yöntemlerle işlenebilir. Sanat **Adorno** için değiş tokuş toplumuna karşı bir çelişki potansiyelidir; toplumun özyasası paydası eşit olmayanı eşitlemekse, sanat buna karşılık nitelikçe farklı olanı kurtarmaya çalışır. Bilim ve tekniğin aksine doğanın sömürülmesi ve boyunduruk altına alınması eğilimine karşı, sanat doğayı çıkarsızca ama anlamlı bir biçimde değiştirme alanı olarak görür. Felsefe özdeş kılınmış erekçe belirlenen bir us ile anlaşma sağlayınca, sanat felsefeye karşıt bir ilişkide yer edinir ve felsefeyi sarsılmaz bir özerklik koyutu ile yüz yüze bırakır.

Ama **Adorno**'ya göre sanat saltığın gerçekleştirilmesi olarak anlaşılmaz, olsa olsa saltığın kendi içinde parçalanmış yansısıdır. Felsefe ve bilimle karşılaştırınca, sanat etki yüklü ise de, dilsiz kalmaktadır. Gerçek tarihsel, siyasal, toplumsal güçler karşısında sanat, yalnızca zayıflığını, hatta onlarla işbirliği yapabileceğini gösterir. Sanatın idealist-romantik görüşçe bir yedek metafizik gibi algılanmasına, gerçeklikle barışma aracına dönüştürülmesine karşı, **Adorno** sanatın asla bir sağaltım getirici oyun gibi oynanmaması gerektiğini ısrarla savundu: "Acının dışavurumu olan ve tözünü bu dışavurumdaki biçimde barındıran sanat, acıyı unutmaktansa, iyi bir günde yok olmalıdır. Bağımlılıkça olumlanarak saptırılan insancıl içerikli değerdir acı. Sanat istek üzerine gelecekte yine olumlanırsa, olumsuzluğun gerçekte sürdüğü kuşkusunu doğurur; kaldı ki bu kuşku süreklidir. Geri dönüş aralıksız tehdit etmektedir ve özgürlük, ki ilkece mülkün özgürlüğüdür, mülk edilemez. Ama tarih yazıcı olarak sanat acıyı biriktiren belleği silkeleyebilseydi, ne tür bir anlam kazanırdı?" (ÄT 386)

Yaygın estetikten ayrı olarak, eleştirel ve "olumsuz" estetik ayrı türden bir bilgi elde etmeye çalışmaktadır. Ama bu saltık kılınmış bir yadsımanın estetiği değildir, öyle olsaydı otantik estetik deneyim bu estetiğe karşı kendini yeniden sağlığa kavuşturmak

zorunda kalırdı.

Adorno'nun estetik çalışmalarının kuramsal ve kılgısal temeli, daha çok çağdaş sanat yapıtlarından hakkıyla edinilmiş deneyimlerdir. Adorno'nun "olumsuz" diyalektik, tarih kuramı, toplum kuramı, insanbilim ve metafizik bileşimini içeren aktarım çabaları, bir estetik kılıfa büründürülerek serpilip boy atar, ancak bu estetiğin tözü "estetik purizm"den eşdeyişle estetik aşırıcılıktan ibaret değildir, tersine bu töz çağdaş sanatın özgül devinimi özümser ve onunla bütünleşir.

Çeviri: Ferat Öztürk

1. H. Michaux: Dichtungen, Schriften, cilt 1, 1966, Frankfurt/M., s. 499.

2. W. Benjamin: Urspung des Deutschen Traverspiels, 1969, Frankfurt/M., s. 15.

3. A.g.y., s. 31: "Kökenin bilimi olarak felsefe tarihi uzak aşırı uçlardan, gelişimin görünürde taşkınlığından düşüncenin bağıntılanmasını (Konfiguration der İdee), bu tür karşıtların anlamlı bir yan yanalığının olabilirliğini karakterize eden bütüncüllük (Totalität) olarak görünür kılan biçimdir.

4. M. Weber: Gesammelte Aufsatze zur Religionssoziologie 1, 1947, Tübingen, s. 30.

5. "Zor kullanmayan" yönelimden söz edilirken, bağıntılama yönteminde zorbalıktan tümüyle arınmamış eğretilemelerin kullanılması ilginç bir çelişkidir. Adorno burada yapıya cepheden tırmananları (felsefenin evine zorla giren toplumbilimciler) (GS 1, 336), kasa hırsızlarını (ND 160) ve sanat avcılarını (von Haselberg: Wiesengrund-Adorno, s. 8) çağrıştırmaktadır. Suçbilim ve kilise törenlerinden alınma eğretilemeler, Adorno'nun bağıntılama yöntemi ile felsefi yorumlamada bir yan sokağa saptığının bilincinde olduğunu gösteren ipuçlarıdır. Elbette bunu söylerken, bu yönteme daha az hak vermek gibi bir niyetim yok.

6. Bağlantılamalar oluşturma yöntemi müziksel besteleme modelini kendine kılavuz edinince, şu soru gündeme gelmektedir: Yöntem müzikte olduğu gibi, yazın ve plastik sanatların yorumlanmasında da işe yarıyor mu? Yöntemin kendisi hiyerarşik yapılı sanatı kılgısal sanattan daha az benimseyeceği kanısındayım.

Adorno'nun 1968 ya da 1969 tarihli ve "Estetik Kuram" adlı kitabına ilişkin mektubu. (6. Adorno/R. Tiedmann'dan aktarıldı; ÄT 541)

8. Özellikle genç F. Schlegel'den (1772-1829) kalma fragmanlarda, Adorno'nun sanat-kurumsal anlatımıyla koşutluk kuran sayısız pasaja rastlanır. Bu benzerlik yalnız kavram ve içerik açısından değil, tersine öncelikle biçem ve söylem bakımından da kendini belli eder, özdeyişsel nitelikli yazma biçimi ve anti sistematik yönelim üzerinden eleştirel bileşim ve polemik espriye dek uzanır. Adorno'nun erken çoşumcu (frühromantisch) dönemdeki tinsel akrabasını pek az alıntılaması şaşırtıcıdır. (Schlegel yalnız üç yerde anılır, K 1 14, 35 ve N 1 133). Her şeyden önce Schlegel'in şu tümcesi "Estetik Kuram"da savsöz olarak daha baştan anlıntılamalıydı; "Sanat felsefesi diye adlandırılan şeyde genellikle ikisinden biri eksiktir, ya felsefe ya da sanat." (F. Schlegel; Kritische Schriften, 1966, Münih, s.6) Adorno ile Schlegel'de ne sanat eksik ne de felsefe.

9. F. Kafka: Der Bau. Alıntı yapılan kitap Samtliche Erzählungen, 1971, Frankfurt/M., s. 359.

10. K. Marx: Grundrisse, s. 30.

11. Bu pasajlar 1940-41 yıllarından kalmadır. Adorno üretim ve egemenlik düzeneklerinin iç içe geçip erimesinden söz ederken, Almanya'da faşizmi ve ABD'de "kültür endüstrisi"ni göz önünde tutuyordu.

12. Bkz. ND 346: "İdeoloji toplumsal varlığın üzerine çöreklenmiş çözülebilir bir katman değildir, tersine toplumsal varlığın dokusuna sinmiştir."

13. J.W. V. Goethe: Schriften zur Kunst, 1967 Hamburg, s. 435.

14. U. Apitzch: Gesellschafistheorie und Asthetik bei Georg Lukacs bis 1933, s. 164. Lukacs'ın 1933'ten sonraki görüş değişikliği kısmen

kuram içi nedenlere bağlıydı, ama önemli ölçüde siyasal koşullarca belirlenmişti. Bkz. H. D. Sender: Marxistische Ideologie und Allgemeine Kunsttheorie, 1973, Tübingen, s. 217. Adorno ile Lukacs'ın görüşlerindeki ayrılıklar için sayfa 232'ye bakınız.

15. Frankfurt Sosyal Enstitüsü'nün 1944'te yaptığı ama yayımlanmamış resmi açıklaması şu kitaptan aktarıldı: M. Jay: Dialektische Phantesie Die Geschichte der Frankfurter Schule und des Instituts für Soziolforschung, 1923-1950, 1976, Frankfurt/M., s. 213. Jay alıntının içerdiği yönelimi "sanatı toplumsal eğilimleri yansıtmaya indirgeyen çözümleme olarak" yorumlar (s. 213). Oysa "dil kodu" kavramı özerk yapılı bir alanı (Sphare) içerir, yansı anlamında değil, tersine bir tür şifre anlamında kullanılmıştır ve bu şifrenin en başta sunduğu yorumbilgisel anahtar, deşifre edilmeyene, eşdeyişle topluma ilişkin anahtarıdır.

16. ÜWB 139: Adorno'nun Benjamin'e yazdığı 10.11.1932 tarihli mektubu. WB: BR 2, 794.

17. Benjamin'in Adorno'ya yazdığı 09.12.1938 tarihli mektubu. WB: BR 2, 794.

18. Adorno Max Weber'i dolaylayarak, "besteleme"nin kümelenmesinden söz açıyorsa, (bkz. ND 165)

KAYNAKÇA

ÄT= Adorno; Ästheticshe Theorie, 1970, Frankfurt/M.

EMS= Adorno; Einletunz in die Musik soziologie 1971,

Reinbek bei Hamburg

GS= Adorno; Gesammelte Schriften, 1-6, 1973-1978, Frankfurt/M.

JE= Adorno; Jargonder Eigentlichkeit. Zur deutschen Ideolozie, 1970 (1964), Frankfurt/M.

KI= Adorno; Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen, 3. Erweiterye Ausgabe, 1966 (1933)

ND= Adorno; Negative Dialektik, 1970, Frankfurt/M.

NL= Adorno; Notenzur Literatur I, 1969 (1958); II 1970 (1961); III, 1969 (1965), Frankfurt/M.

PM= Adorno; Philosophie der neven Musik, 1972 (1949), Frankfurt/M, Berlin, Wiyana.

Dürer'in bir simyager olarak portresi: "melencolia I" gravürü

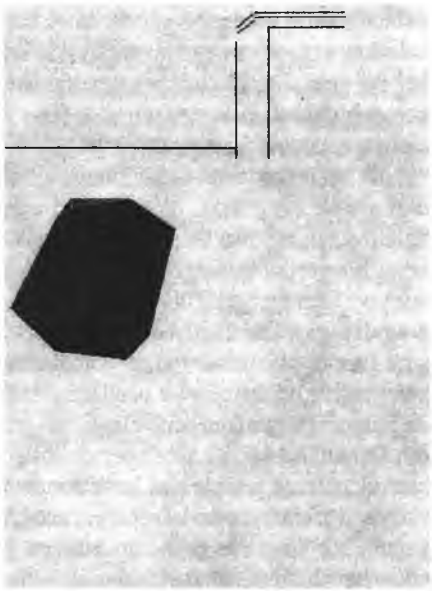
Oğuz Haşlakoğlu

I.

Dürer'in 1514 tarihli "Melencolia I" isimli gravürü sanat tarihinin oldukça tanınmış yapıtları arasındadır. *(bkz.resim1)* Zengin çağrışımlar içeren alegorik konusu ile yapıldığı yüzyıldan bu yana konuyla ilgili herkesi kendisine çekmiş ve üzerine sayısız yorumların yapılmasına sebep olmuştur. Bu yorumlardan hiç kuşkusuz en tanınanlarından biri Sanat Tarihçisi **Erwin Panofsky**'nin yorumu olmuştur.[1] **Dürer** üzerine yazdığı kitabında yer alan bu gravürün eşsiz yorumu, bugün bile okuyanlar için başkaca bir yorumu neredeyse gereksiz kılan kuşatıcılığı ile bize **Dürer**'in, **Panofsky**'nin kendi deyimi ile "ruhsal portresini" adeta eksiksiz sunar. Ancak yine de bu yapıtta yer alan bir "nesne", hem bu yorumun öncesinde hem de sonrasında, sürekli bir merak ve araştırma konusu olmuştur. **Panofsky**'nin teknik bir detay olarak fazla önemsemediği görülen bu nesne bir çokyüzlüdür. *(bkz.çizim1)* Ancak bu nesnenin varlığı **Panofsky** tarafından, **Dürer**'in bir perspektif ustası olarak kendini gösterdiği bir özgünlük gösterisi olmaktan öte, diğerlerinden esas itibarıyla farklı olarak düşünülmemiş gibidir. Dolayısıyla da

Resim 1

bu nesne, meraklı geometri uzmanlarının, matematikçilerin ve hatta kristalografların bir tür zihin jimnastiğine dönüşmüştür. Çünkü bu çokyüzlü objenin görünen yüzlerinden hareketle görünmeyen yüzlerini bulmaya çalıştığımızda, bize üçüncü boyutta yeniden inşa edilebilecek bir imkan sağlaması gerekirken, gravürdeki tüm diğer nesne ve figürlerin tersine, bu mümkün olamamaktadır. Bunun nedeni nesnenin aslında ne olduğunun tam olarak çıkarılamamasında yatmaktadır. Bu konudaki yaklaşımların çoğu bunun bir "dik açılı çokyüzlü" (rhombohedron) olduğu yolundadır. Gerçekten de bu nesnenin, bir küpün ya da ona çok yakınsayan bir dikdörtgenler prizmasının eşit biçimde karşılıklı köşegenlerinden budanarak elde edildiği, bir geometrik izdüşüm tekniği olan, perspektif çizime yabancı olmayanların dikkatle baktıklarında fark edebilecekleri bir durumdur. Ancak bu budanmış küp, bunun dışında tuhaf bir görüntü daha vermektedir; budandığı karşılıklı iki köşesinden tutularak uzatılmış ve böylece sanki basık bir hale getirilmiş gibidir. İşte rhombohedron izlenimi verende esasen bu görüntüdür.

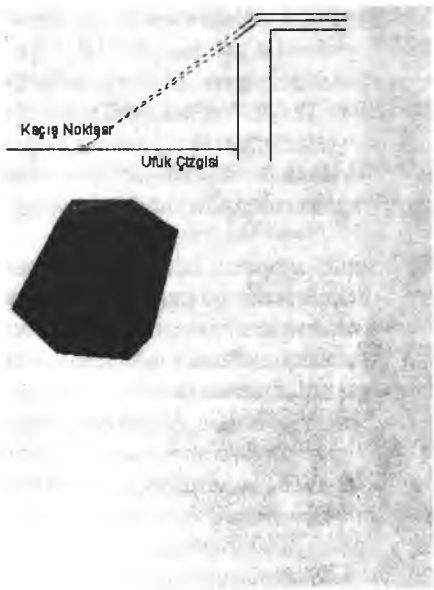


Çizim 1

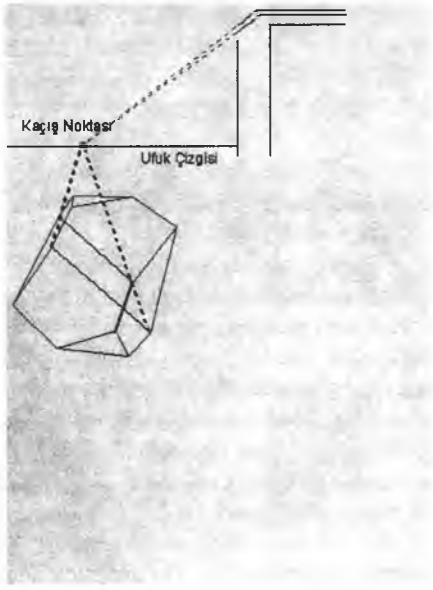
İlginç olan, nesnenin bu durumunu bizim mekân içerisindeki görüntüsünden algılayamadığımızdır; tam tersine bu çokyüzlü nesne, gravürdeki görünümüyle, mekânda ikna edici bir biçimde yer alır. Sorun, bu nesnenin izdüşüm geometrisi kuralları gereğince yeniden inşa edilmesinde çıkmaktadır. Bize verdiği görüntü açısından gerçekliği aynı mekaânı paylaştığı diğer nesneler gibi kuşku yaratmazken, yapısal anlamda yeniden inşası mümkün olmadığı için varlığı belirsiz bir hal alıyor. Bu yüzden, çokyüzlü nesnenin olduğu gibi kabul edilerek ne olduğunun araştırılması yerine bizzat varlığının sorgulanması gerekmektedir. Bu da bizim, nesnenin gravürdeki konumu dışında yapısal açıdan bağlı olabileceği herhangi bir koşul ya da ilkenin söz konusu olup olmadığını sormamızı gerektirecektir.

Bu amaçla yapmamız gereken, öncelikle nesnenin perspektif kurgusunun ortaya konulmasıdır. Çünkü hangi açıdan ve ne tür bir perspektif içerisinde çizildiğinin ortaya çıkarılması bize onu oluşturan koşulların ipuçlarını verecektir. Dolayısıyla gravürdeki perspektif uzayının kaçış noktasını bularak işe başlamalıyız. Bunun için elimizdeki tek veri, gravürün sağ üst tarafında, üzerinde bir terazi asılı bulunan duvarın, gravürün ufuk çizgisinde bulunan kaçış noktasına giden perspektif eğimidir.*(bkz.çizim2)* Bundan sonra gereken bu kaçış noktasıyla çokyüzlü nesne arasındaki ilişkinin perspektif açıdan doğru olarak bulunmasıdır. Yani çokyüzlü nesnenin kenarlarından çıkarttığımız hayali çizgiler tutarlı bir biçimde kaçış noktasında birleşmeli ve böylece söz konusu objenin bu kaçış noktasını barındıran bir ufuk çizgisine ait bir perspektif uzayında olduğu gösterilmelidir. Bu durumda hemen bir zorlukla karşılaşıyoruz; nesne budandığı karşılıklı köşegenlerinden birinin üzerinde, yere oturtulmuş olduğu için, elimizde

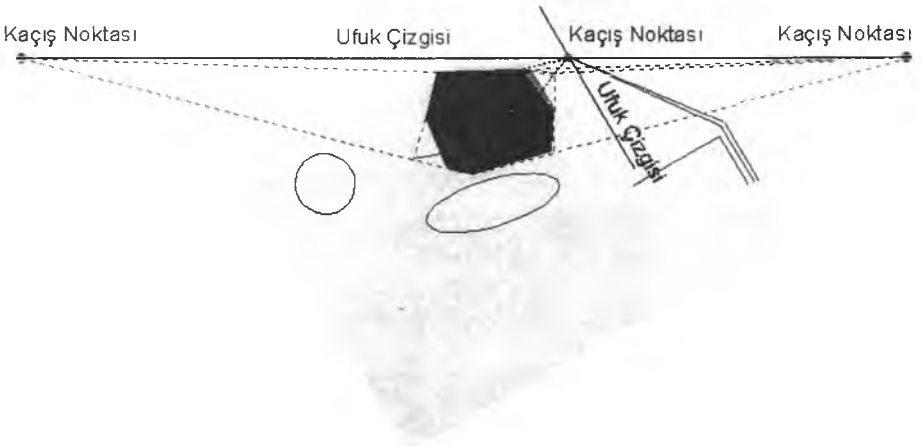
yalnızca kaçış noktasına gönderilmek üzere iki kenar kalıyor. Bunlar nesnenin bize göre sola doğru bir miktar eğik olan en yakın kenarıyla bize en uzak iki kenarıdır. Bu iki kenarın her iki ucunun birleştirilmesi, nesne ister tek, ister çift ya da daha fazla kaçış noktalı perspektif düzleminde olsun, ufuk çizgisinde diğer her iki tarafta bulunan iki kaçış noktası dışında, ortada, gizli diyebileceğimiz bir üçüncü kaçış noktası oluşturur. İşte biz bu "gizli" kaçış noktasını bulduğumuzda bunun gravürdeki tüm diğer nesnelerinde yöneldiği aynı kaçış noktası olduğunu görüyoruz. *(bkz.çizim3)* Demek ki tuhaf nesnemizin "gizli" kaçış noktası ile gravürün kaçış noktası çakışıyor. Bu da nesnemizin neden ikna edici bir görünüm sergilediğini açıklıyor. Ancak bu durum bize başka bir fikir daha veriyor: Eğer bu "gizli" kaçış noktası doğru ise, o zaman objemiz için neden onu iki kaçış noktalı perspektif düzleme yerleştirecek diğer iki kaçış noktası daha söz konusu olmasın? Çünkü bu tür bir "gizli" kaçış noktası ancak iki ya da daha fazla kaçış noktalı perspektifte bulunabilir bir özelliktir. Ancak burada sorun, bu iki kaçış noktasının üzerinde bulunması gereken ufuk çizgisinin gravürün ufuk çizgisi ile çakışmayacağı gerçeğidir. Çünkü, iki kaçış noktalı perspektif çizim açısından, nesnemizi bize en yakın kenarı tam dik gelecek şekilde ele almak durumunda kaldığımız için, bu yer düzlemi artık gravürün yer düzlemine paralel olmayacaktır.*(bkz.çizim4)* Bu yeni ufuk çizgisini bulmak için yapabileceğimiz ise nesnenin bize en geniş görünen her iki yüzünün kenarlarından çıkan hayali çizgilerin ileride nerede birleştiklerine bakmak olacaktır. Bu birleşme noktaları tıpkı iki kaçış noktalı perspektifte çizilmiş bir budanmış küp ya da ona yakınsayan bir dikdörtgen prizmanın kaçış noktaları gibi görünecektir. Ancak biz yine bununla da yetinmeyeceğiz: Yapmamız gereken bu konumdaki nesne için ayrıca üçüncü bir kaçış noktasının mümkün olup olmadığını da aramak olacaktır. Bunun yanıtı da olumlu gibi görünmektedir ve böylece şimdi, üç kaçış noktalı perspektifte elde edilmiş bir nesne ile karşı



Çizim 2



Çizim 3

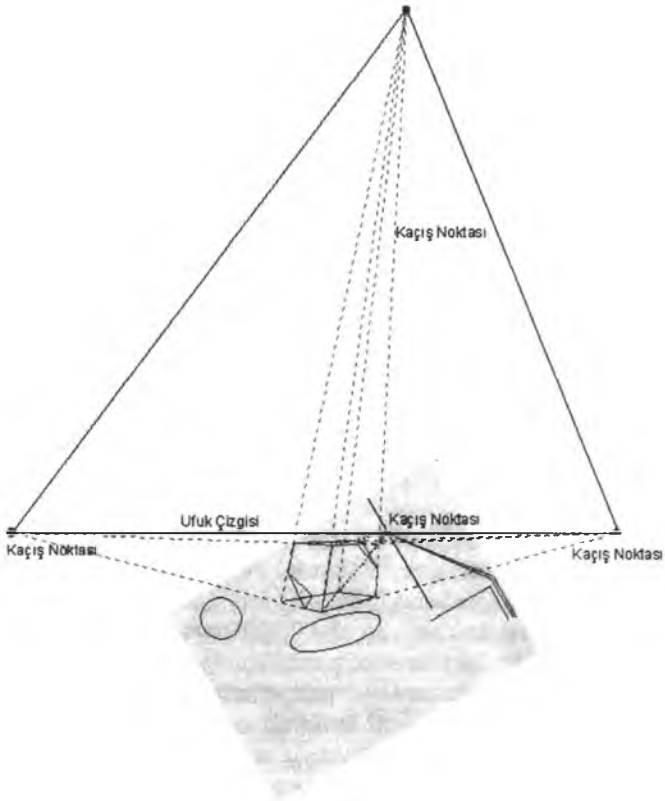


Çizim 4

karşıyayız artık. *(bkz.çizim5)* Bunun adına "uzay perspektifi" de denilen ve **Dürer** zamanında yalnızca çok az kimsenin bildiğinin tahmin edildiği bir perspektif tekniği olduğunu hatırlatalım. Bu perspektif tekniği bir objeyi yer düzleminden bağımsız bir biçimde üç boyutlu olarak oluşturan bir perspektif uzayı sağlar ve buna bağlı olarak nesneye bakış açısı, uzayda alt ve üst kavramları olmadığı için, diğer tek ve iki kaçış noktalı olanlara göre göreceli ve dolayısıyla değişkendir.

Ancak bu vardığımız sonuç da sorunumuzu çözmeye yetmeyecektir. Hatırlarsak sorunumuzun en önemli yanı bu çokyüzlü nesnenin sanki budandığı karşılıklı köşegenlerinden basıkmış gibi bir görüntü vermiş olmasıydı. Oysa, örneğin bu duruma atfen yapılan rhombohedron tanımı - her bir yüzü yalnızca karşılıklı kenarları eşit olan dik açılı dörtgenlerden oluşan sekizyüzlü prizma), soruna çözüm bulmaktan uzaktır, çünkü rhombohedron ya da herhangi başka bir tanımlama perspektif içinde elde edilmiş bir nesnenin geometrik izdüşüm kurallarına göre yeniden inşasına engel olan bir durum yaratmaz. Burada bu nesneye rhombohedron demek aşağı yukarı bir tahmin yapmaktır, nesnemizin geometri ve izdüşüm kurallarına göre inşa edilerek gravürde olduğu gibi bir perspektif görünümü sağlanamadığı sürece bu ve benzeri çıkarımlar herhangi bir anlam ifade etmeyecektir. Dolayısıyla bu nesnede karşılaştığımız durum bu açıdan bizi sorunun temeline inmeye zorluyor, çünkü bu sorun tümüyle açığa çıkarılmadıkça bizim burada yaptığımız da başka türden bir tahmin olmaktan öteye gitmeyecektir. Onun için elimizde ne olduğunu yeniden gözden geçirmeliyiz. Elimizde, üç kaçış noktalı perspektifte kurgulanmış olabileceğini ortaya koymaya çalıştığımız, köşegenlerinden karşılıklı olarak budanmış ve bir biçimde basık görüntü veren bir küp ya da ona çok yakınsayan bir dikdörtgen prizma var. Ancak bir şey dikkatimizi çekiyor; bu haliyle nesnemiz her bir köşesini üç kaçış noktasının oluşturduğu üçgenin dışındadır.*(bkz.çizim6)* Bu ne demektir? *Bu durumun, perspektif çizim terminolojisinde "görüş konisinin dışına çıkmak" olarak nitelendirilen tek bir anlamı vardır, o da bu budanmış küpün artık bir daha, yeniden bu haliyle alınarak, inşasını imkansız*

kılan bir biçim bozulmasına uğramış olduğudur. Başka türlü söylersek; budanmış küp hala üç kaçış noktasına bağlıdır ancak geri döndürülemez bir biçim bozulmasına uğradığı için (bunu perspektif çizimlerde, kurala uygun bir biçimde nesnelerde görülen daralma kısalma etkilerinden kesinlikle ayırt etmeliyiz), bu haliyle yalnız kendisinden hareketle ne olduğunun anlaşılması artık mümkün değildir. Çünkü perspektif içinde sadık bir yansıması olarak ancak bir izdüşümü olduğu asıl nesneyle (budanmış küp?)



Çizim 5

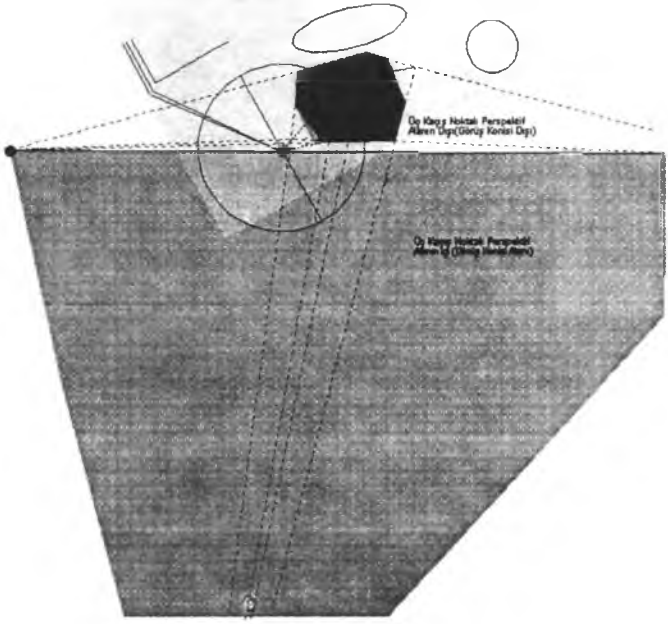
arasındaki bağ kopmuş ve bu haliyle kendi başına bir nesne görüntüsü kazanmıştır. Bizim bu nesneyi yeniden inşa etmemiz ancak, kaçış noktalarını koruyarak, onu üçgenin içine, yeniden sadık bir yansıması olduğu "görüş konisi" sınırının içine almamızla mümkün olacaktır. Bunu yaptığımızda ise nesnemizin aslında budanmış bir küp olduğu ya da bir küpe çok yakınsadığı artık tahminden öte ortaya konmuş oluyor. *(bkz.çizim7)*

Ancak biz, sorunun kaynağı olan ve gravürdeki objenin görünümünü oluşturan asıl özelliği görüş konisinin dışındaki konumunda buluyoruz. O zaman da karşımıza şu ilginç kurgu çıkıyor: **Dürer,** üç kaçış noktalı perspektifte elde ettiği küpü (ya da ona çok yakınsayan bir dikdörtgen prizmayı) önce karşılıklı köşegenlerinden birbirine paralel biçimde budamış, sonra da görüş konisinin dışma çıkartarak asıl yapısını bozmuş ve nihayet onu ikna edici bir biçimde başka bir perspektif düzleme ("Melencolia I"in mekanı) aktarıp bir de taş özelliği kazandırarak nereden geldiğine dair bütün izleri silmiştir.

Peki ama bu dönüşüm perspektif tekniği açısından nasıl gerçekleşmiştir? Nasıl olup da aynı nesne, hem kendi üç kaçışlı perspektif düzleminde yer alan görüş konisinin dışındaki konumuna, hem de gravürdeki diğer objelerle ikna edici bir varoluşu birlikte paylaştığı düzleme aynı şekilde ait bulunmaktadır?

Her şeyden önce **Dürer**, bu nesneyi üç kaçış noktalı perspektifte görüş konisinin

dışına çıkartarak (belki de bir tesadüf eseri) elde ettikten sonra ondaki bu etkileyici görüntüyü hemen keşfetmiş olmalıdır. Bu etkileyici görünüm, budanmış köşelerinin altlı üstlü gelecek şekilde aşağı yukarı birbirine paralel bir biçimde bir yer düzlemine oturtulması ile elde edilmiş gravürdeki görüntüdür. **Dürer**'in "Dresden Eskiz Defterinde" yer alan çizimi, adeta bu nesneye bir mekân arayışının ilk taslağı olması açısından ilginçtir. *(bkz.resim2)* Bu nesne **Dürer** için bu haliyle başlı başına bir anlam ifade etmiş olmalıdır, öyle ki onu daha sonra yapıtlarının belki de en tanınmışı olan "Melencolia I"in mekânına yerleştirerek meraklı zihinleri harekete geçirmiştir. Bu haliyle gizemli çokyüzlü nesnemiz herhangi bir alegorik çağrışımdan daha fazlasını hak ediyor gibidir. Dahası belki de tüm gravür asıl anlamını bu nesneden alıyor olabilir. Ama içerik açısından daha ileriye gitmeden önce bu dönüşümün kurgusunu ortaya koymamız gerekecektir.

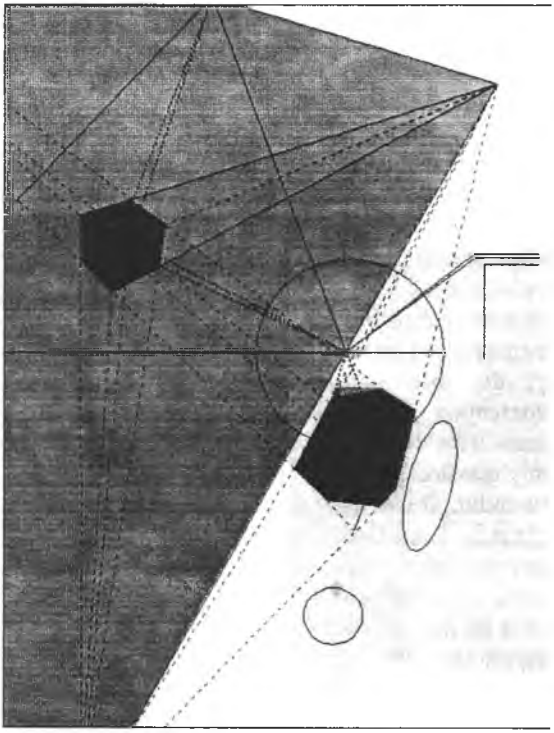


Çizim 6

Burada görüş konisi dışındaki nesnedeki iki aşamayı birbirinden iyi biçimde ayırt etmeliyiz; aynı nesnenin üç kaçış noktalı perspektifte görüş konisi dışına çıkartılarak elde edilmiş olan hali ile aynı nesnenin bu kez asıl ait olduğundan apayrı bir perspektif düzleme oturtulması. Dolayısıyla söz konusu olan iki aşamalı bir süreçtir; birincisi nesnenin görüş konisinin dışına çıkartılması, ikincisi başka bir perspektif düzleme aitmiş gibi gösterilmesi.

Bu durumda dönüşümün kurgusu da ortaya çıkıyor; eksen olarak ortada bulunan "gizli" kaçış noktası alınarak, nesnenin budanmış köşelerine aşağı yukarı paralel olacak yeni bir ufuk çizgisi, eskisinden hareketle, belli bir miktar sağa doğru döndürülerek türetilmiş ve bunun sonucunda gravürün bildiğimiz yer düzlemi elde edilmiştir. Bu durum, geometrik izdüşüm tekniği açısından tümüyle kuraldışı bir harekettir ve **Dürer**'in burada yaptığı, bu nesne için bir yer bulmaya yönelik ilginç bir mekân türetmedir. Genellikle

nesne ve mekân ilişkisinde, nesnenin hazırlanmış bir mekânın içine yerleştirilmesi söz konusudur. Oysa burada, nesne tam tersine kendisi için bir mekân açmış ama ikna edici görüntüsüyle sanki onun yalnızca bir parçası imiş izlenimini vermektedir. Aslında tüm mekân varlık sebebini nesneden alırken sanki nesneyi kuşatan yanılsamalı bir izlenim vermektedir. Bunun içindir ki biz bu tuhaf nesneyi olduğu gibi kabul ederek işe başladığımız sürece aslında ne olduğunu anlamamız asla mümkün olmayacağı gibi, oluşturduğu mekânın sanki nesneleri içinde tutan bağımsız bir kapmış gibi yanılsamalı izlenim vermesini de önleyemeyeceğiz. Bunu daha da iyi kavrayabilmek amacıyla şunu da hatırlamalıyız; "Dresden Eskiz Defteri"nde **Dürer**, "Melencolia I"de bu nesnenin gizlediği görünmeyen yüzlerini de açıkça göstermiş ve böylece asıl gizlenmesi gerekenin bu olmadığını da bir açıdan ortaya koymuştur. Çünkü bu nesneyle gizlenen, oluşturduğu yanılsamalı mekân ve elde edildiği perspektif düzlemidir. Bu ortaya konulmadığı sürece nesnenin aslında ne olduğu sır olarak kalacaktır. Bütün bunlara bir de burada nesne olarak tanımladığımızın aslında iki boyutlu düzlemde çizilmiş olan gerçek bir nesnenin yalnızca bir izdüşüm olduğunu hatırlarsak, **Dürer**'in tüm bunların farkında olarak kurguladığı bu durumun sanıldığından daha derine giden bir sorgulama içerdiğini de anlayabiliriz. [2]



Çizim 7

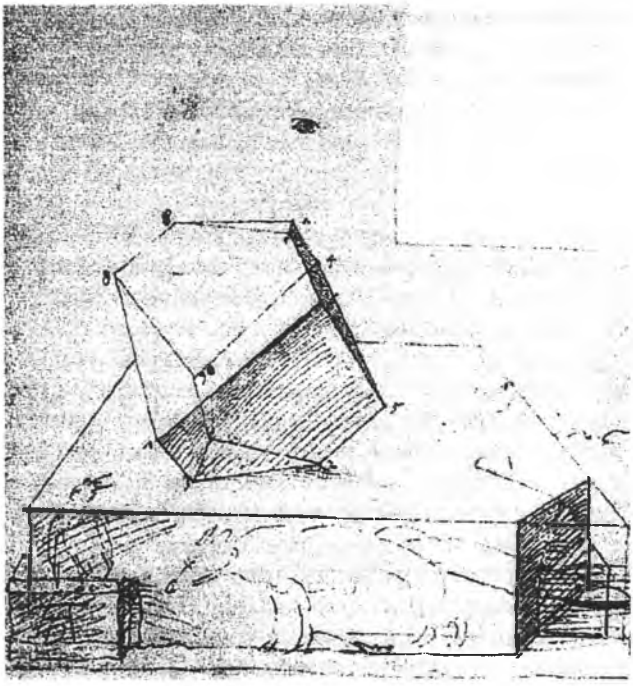
II.

Bizim burada ortaya koymaya çalıştığımız yaklaşımın, teknik açıdan, söz konusu nesnenin elde edildiği orijinal çizim ile bire bir özdeş olduğu düşünülmemelidir. Çünkü kaçış noktalarını bulmak için faydalandığımız nesnenin kenarlarından çıkarılan kaçış çizgilerindeki çok küçük sapmalar bile kaçış noktalarını birbirinden oldukça farklı yerlere odaklarlar. Dolayısıyla bizim burada ortaya koyduğumuz teknik yaklaşımın ve onları yansıtan çizimlerin esası, **Dürer**'in perspektif kuralları içerisinde kalmak suretiyle ne düşünmüş olabileceği üzerine geliştirilen bütünsel bir varsayıma dayanır. Bu varsayımın esasının bu nesnenin oluşturulması ile ilgili koşulların sorgulanması olduğunu yazının başında söylemiştik. İşte bu yaklaşım ekseninde oluşturulan bir dizi sürecin

sonucunda **Dürer**'in bu nesneyi nasıl elde ettiğini ve "Melencolia I" gravüründe nasıl kullandığını göstermiş olduk.

III.

Böylelikle şimdi, gravürün yukarıda belirtilen ekseni açısından ne anlama geldiğine bakabiliriz. Burada konunun genişliği bizi şimdilik yalnızca birkaç noktaya değinmekle sınırlı bırakacaktır. Onun için her şeyden önce, ortaya koyduğumuz doğru ise, bu durum bu ünlü gravürün şimdiye kadar ki yorumlarında ne gibi değişikliğe sebep olabilir, önce onu görmeye çalışalım.



Resim 2

Bilindiği gibi "Melencolia I" üzerine yapılan yorumlarda, melankolinin bir ruh hali olarak gravürün sahnesindeki nesnelerin ve figürlerin kompozisyonundan yansıyan alegorik bir anlama büründüğü fikri ağır basar. **Panofsky** bu açıdan gravürü, "**Dürer**'in ruhsal oto portresi" olarak nitelendirmiştir. Eğer bizim burada ortaya koyduğumuz biçimiyle bu nesne, sanıldığından daha fazla bir anlam ifade ediyorsa o halde ortada ilginç bir durum var demektir. Söz konusu nesne, bir yandan gravürün anlam açısından yorumuna girişen sanat tarihçileri ve uzmanları için **Dürer**'in teknik çizim ustalığının bir yansıması olmaktan öteye gidememiş, diğer yandan da gravürün ne anlama geldiği ile ilgili olmayan formel disiplin uzmanlarının elinde bir tür zihin jimnastiği haline gelmiştir.

Oysa yukarıdakilerin ışığında artık şöyle de düşünülebilir; "*Melencolia I.", perspektif düzleminde bulunan tuhaf nesnenin konumundaki belirsizlik ile anlam kazanan ve belki de bunun için özel olarak hazırlanmış bir sahne tasarımıdır.* Tüm diğer nesneler örneğin; bu anlamın esasını oluşturmayan ancak bu anlama işaret eden yardımcı elemanlar, bir tür sahne aksesuarlarıdır. Bütün hepsi, ölçen, hesap eden ve buna göre işlev kazanan araçlardır, ancak ortada bu yolla hakikati anlaşılması mümkün olmayan bir tuhaf nesne durmaktadır. Bu tuhaf nesne, tıpkı bir kara delik gibi, bir yandan etrafında adeta kendini bırakmış bir halde yer alan figür ve nesnelerin yine de dağılıp gitmelerini önleyen bir çekim merkezi, diğer yandan çevrili olduğu figür ve nesnelerin çözülme sebebi olan melankolik atmosferin de görünmeyen yegane kaynağıdır. Oysa, şimdiye kadar yapılan yorumlar nesnenin kendisinin oluşum koşulları açısından

ne olduğunu sorgulamadan, onu görüntüsünden hareketle yeniden inşa etmeye kalkarak ya da mantıklı bir tahminle geçiştirirerek gravürdeki melankolinin bir anlamda ironiye dönüşmesine sebep olmuşlardır. Oysa "Melencolia I"den çıkan anlam "nesnenin hakikatine" bu yolla varılamayacağı şeklindedir. O halde melankolinin asıl sebebi nedir?

Nesnenin kendisinde bulunan belirsizliğin sebebi ortaya konulduğunda, asıl ait olduğu düzlemin gravür mekaânından anlaşılmasının imkansızlığı da kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. Bu durumda "Melencolia I"deki nesnenin kendisinde mecazi olarak ifadesini bulan; hakikatin yapıt yoluyla aktarılmasının mümkün olmadığıdır. Burada hakikatten söz ederken, **Dürer**'in bir ressam olarak sanatın ve yaşamın anlamı üzerine tüm diğer sanatçılar gibi düşünmüş olduğunu hatırlamak gerekir. Ama özellikle Rönesans'taki şekliyle ressam, dış dünya ve formel disiplinler üzerine de bilgi sahibi olmayı gerektiren bilimsel bir özellik de taşımaktaydı. Bunun içindir ki "Rönesans perspektifi", ressamların elinde doğmuş ve gelişmiş bir geometrik izdüşüm tekniğidir. Aynı şekilde anatomi de, desen bilgisini geliştirmesinin yanı sıra, gerek biyolojik açıdan gerekse geometrik oran açısından başlı başına bir araştırma alanı olarak ele alınmıştır. Bu açıdan hakikat derken kastımız da, **Dürer**'in bir ressam olarak kendisini estetik bir yalıtılmışlıkta görmediği, tersine ancak varolanın ne olduğunun anlaşılması ile güzelin yakalanabileceği düşüncesinde olması ile ilgilidir. Bu anlamda sanat, bir bakıma dış dünya olarak doğa ile bir iç imkan olarak güzelin yapıtta bir araya gelme çabasıdır. Dolayısıyla da **Dürer**'in kafasındaki soru, ölçülebilen ile ölçüme ve hesaba gelmeyenin nasıl birleştirilebileceğidir. **Dürer**'in insan formunun mükemmel oranlarının peşine düşmesi bu türden bir yaklaşımın sonucudur. Ancak gravürdeki melankoli, ilginç bir biçimde, peşine düşülen mükemmelliğin hiçbir şekilde yapıt yoluyla verilemeyeceğine ilişkin bir ruh halidir. Hakikat, bu açıdan, bir yapıtın ne malzeme ne biçim ne de diğer bir dışsal yolla elde edilmesi mümkün olmayan, yine de yegane esin kaynağı olduğu için kendisine yöneldiği değişmez ekseni kalmaktadır. Peki bu durumda, hakikatin hiçbir biçimde barınmasının mümkün olmadığı yapıtla izleyicisi arasındaki ilişki ne anlama gelecektir?

Bu bizi daha kapsamlı bir araştırmanın konusuna giren oldukça zor bir sorunla baş başa bırakıyor, **Dürer**'in "Melencolia I"de bu soruna verilmiş bir yanıtı olabileceği düşüncesindeyiz. **Dürer**'e göre hakikatin kendisi olmasa da ona sevk eden bir "iz" yapıt yoluyla izleyene verilebilir, ancak bu "iz"in öncelikle hakikatin bir temsili olmadığını söylemeliyiz. **Dürer**'in bu nesnenin kurgusunda gerçekleştirdiği dönüşüm, bize bunun imkansızlığını vermek konusundaki kararlılığını açık biçimde gösteriyor. Bu açıdan "iz" hakikati ne olumlu ne de olumsuz anlamda temsil eder, daha ziyade, "iz" hakikate sevk eder. Bu "iz" her şeyden önce yapıtın hiçbir şekilde hakikati temsil etme imkanının bulunmaması üzerine kuruludur ancak dediğimiz gibi olumsuz bir temsil de değildir [3]. Bu açıdan, hakikate temsil etme anlamında gönderme yapan metne (veya yapıta, işaret sistemine vb.) bir dışsallık tanımayan **Derrida**'nın ünlü "metnin dışında hiçbir şey yoktur" sözü, yukarıda ifade ettiğimiz "hakikatin yapıtın dışında olması" tespitini geçersiz kılmamaktadır. Çünkü, bununla söylemek istediğimiz, metnin bir dışı olup olmamasından da önce, yapıtın hiçbir biçimde hakikatin bir temsili olmaması ve dolayısıyla da bu anlamda onunla bir içsellik ya da dışsallık sorunu yaşamasının mümkün görünmemesidir. **Derrida** tüm eleştirilerini, "hakikatin, temsili yoluyla belirmesi" sorunsalına yönelttiği için, bizim sözüne ettiğimiz hakikatin metnin ya da yapıtın dışında kalması ile aynı düzlemde ele alınamaz, çünkü buradaki dışsallık atfı artık aynı anlama gelmemektedir. Ancak bu arada, hakikatin ve temsil ilişkisinin

reddi de, kendisini bir söylem olarak doğru ve geçerli kılma anlamında, hakikatin reddini reddin hakikatine dönüştürerek bu yolla yine de hakikati belli bir tarzda yeniden üretmiş olur. Ancak bu yeniden üretilen hakikatin tarzı, tıpkı gravürdeki tuhaf nesnemizde olduğu gibi, artık tümüyle hakikatin yerine kendisini hakikat olarak koymaya yönelik bir sunuş haline gelir ki böylece bizzat reddettiği temsil kavramını, bir başka biçimde, kendisine görünmeyen bir zemin olarak almış olur.

Bu son belirttiğimiz "açtığı dünyayı hakikatin bir tarzı olarak belirlemesi" durumu, bu düşüncenin asıl sahibi olan **Heidegger**'in, sanat üzerine düşünce ve eleştirilerinde değindiği kimi yaklaşımların da aynı şekilde yukarıda değindiklerimizle temel anlamda çelişir olduğunu göstermektedir. **Heidegger** sanatçının yapıt yoluyla hakikati saklandığı yerden ortaya çıkardığını söylüyor. Bu amaçla, **Van Gogh**'un "Köylü Ayakkabıları"[4] resmi üzerine yaptığı ünlü yorumunda, ayakkabıların resmedilmesi yoluyla köylü dünyasının (**welt**) hem eşlik eden hem de içine alan bir mekân olarak nasıl açıldığını anlatır. Hakikat, **Heidegger**'e göre, giyilmekten eskimiş ve üzerinde yürüdüğü toprağın izlerini taşıyan köylü botlarının, yapıtta bir başlarına dikilerek kendi varlığının ışığında parlamasında belirir. Dolayısıyla **Heidegger**'e göre **Van Gogh**, biçim ve renkleri kullanmaktaki ustalığıyla, hakikati saklandığı yerden ortaya çıkararak bize yapıtı yoluyla göstermektedir.

Oysa, **Dürer**'in bizim yorumumuza göre ortaya koyduğu bunun tümüyle tersidir; gravürden çıkan anlam, tam da hakikatin ne malzeme ne biçim ne oran ne de toplamı yapıt dediğimiz bütünü oluşturacak herhangi bir dışsal öğe yoluyla verilme imkanının bulunmayışıdır. Gravürdeki meleğin bakışı, bu açıdan, ulaşılamayan ötelere dikilmiş olan nostaljik bir bakış değildir. Meleğin bu bakışı aslında bizim bakışımızın da yönelmesi gereken asıl yönünü gösterir. "İz" işte tam burada, tuhaf nesnenin görüntüsündeki optik yanılsama ile yapısında barındırdığı belirsizliğin meleğin bakışı ile bütünleşen bakış/mekân diyalogunda, başka bir deyişle, tam da söz konusu nesnenin hakikatinin gizlenmesi yolu ile hakikatin yapıtla gösterilememesinin ortaya konulmasında bulunur. **Dürer**'e göre bir sanatçının en fazla yapabileceği de budur; yapıtlarında hakikatin bu türden bir "iz"ini bırakabilmek. Bu açıdan söz konusu "iz", böyle bir yapıtın izleyicisi için, yapıtta barınmayan hakikate sevk niteliği taşır. Burada hakikat ile yapıt arasında oluşan uçurum, daha çok hakikatle yapıt arasındaki ilişkide, izleyicinin hakikate sevk edilişini gerekli kılan başka bir durumdan söz etmektedir. Bu durum, izleyici ile hakikat arasındaki ilişki ile ilgilidir ve yapıt/hakikat ilişkisini de bir aracı olarak ikincil kılar, çünkü bu ilişkinin yapıttaki karşılığı olan "iz" de esasen bu temel ilişkiye atıf yapmak için vardır. Başka bir deyişle, eğer bir sanat yapıtında hakikate dair bir "iz" bırakma imkanı var ise, bu daha çok, böyle bir "iz"i sürebilecek bir "izleyici"nin varlığının ön koşul olarak alındığını gösterir. Böyle bir "iz", hakikate dair olduğuna göre de "izleyen" ile hakikat ilişkisi, bu "iz"den temel olarak bağımsızdır ve önce gelir. Dolayısıyla "iz", yalnızca sevk eden olarak, hakikatin temsilini üstlenmez. Bu durumda ortaya çıkan sonuç; yapıtın hakikati bize getiremediği, ama bizi bıraktığı "iz" yoluyla hakikate sevk edebildiğidir.

Sözünü ettiğimiz sevk etmenin koşullarının yanı sıra, yapıt ve sevk edilen açısından ne anlama geldiği de ancak başka bir çalışmanın konusudur. Şimdilik söylenmesi gereken: **Dürer**'in Melencolia I gravürünün yukarıda belirttiğimiz açılardan yapıt/hakikat ilişkisinin paradigmasını oluşturan bir meta-yapıt olduğu ve sanatçının yapıt yoluyla verebileceklerinin de aynı zamanda sınırını çizdiğidir. Bu sınırın **Lyotard**'ın güncelleş-

tirdiği "yüce" tartışması ile ilişkisi ise, bu sınırın *görülememiş* olması sebebiyle, tıpkı **Dürer**'in tuhaf nesnesi gibi aldatıcı görünmektedir. [5]

1 Erwin Panofsky, The Life and Art of Albrecht Dürer, 4th ed., Princeton University Press, 1955, p.156-171.

2 Burada ki nesne tanımı fiziksel değil geometrik yani zihinseldir, ancak örneğin bir küpün zihnimizin bir nesnesi olması onun zihnimizin bir icadı olduğu anlamına gelmez. Tıpkı bir fiziksel dış dünya nesnelerinde olduğu gibi geometrik (matematiksel vb.) nesneleri de temel olarak buluruz, icat etmeyiz.

3 Burada Kant'ın "Yargı Gücünün Eleştirisinde" yer alan "yüce" tartışmasında ortaya konulmuş "olumsuz temsil" kavramına gönderme yapılmaktadır.

4 Martin Heidegger, Poetry, Language and Thought, Harper & Row, 1971, p.32-34

5 Lyotard'a göre modern resim,"yüce"nin hayal gücünün temsil etme sınırında ortaya çıkan bir durum olması açısından, ulaşılması mümkün olmayan bir öteyi düşleme anlamında nostaljiktir. Onun içinde, temsil edilemez olanın temsilini üstlenen modernist tutkunun yerine temsilin ironisini sanatın eksenine oturtan post-modern anlayış bu krizi aşar. Oysa bizim burada söz ettiğimiz sınır bu açıdan temsil krizi üzerine kurulu değildir. Bu sınır, hakikat/yapıt ilişkisini ayırırken hakikati öteye koymaz, tersine en beride olduğunu hatırlatmak amacıyla yapıtın temsil yanılsamasına son verir. Sanat bu açıdan asıl anlamına, insan/hakikat ilişkisinin tesis edilmesini sağlayan asli bir öğesi olarak katılır.

Pratik zihnin bir erdemi olarak sanat*

Jacques Maritain

Pratik zihin

1. İnsan dikmeden önce biçmeli. Şeylerin doğasını aramak peşinde olan bir filozof işe keskin ayrımlarla başlamak yükümlülüğündedir. Bu ayrımlar kaba görünebilirler. Bunlar kendilerinde ele alındıklarında sadece belli özlerle ilgilidirler, yoksa varoluşun karmaşık gidişi içinden şeylerin anlaşılabilirliğini nasıl gösterebilirdik? Bir özü yalıtmak, gerçek olanın sürekliliği ve karmaşıklığına yönelik herhangi bir ihmali içermez. Böyle bir yaklaşım bu karmaşıklık ve sürekliliği doğru bir biçimde incelemek - ve sonuç olarak onların zenginlik ve anlamlarının ayırdına varmak - için vazgeçilmezdir.

Bu bölümde kendimi, sanatın, - en temel ve enilk formunda, ya da bir anlamda şiirden ayrı tutulmuş derin doğasında sanatın- ele alınışıyla sınırlandıracağım. Çünkü o, insan soyunun bir etkinlik kökü olarak kendisinin en evrensel anlamını ve gene kendisinin sanat olması bakımından sanatın en açık ve tipik özniteliklerini keşfedebileceğimiz uygulamalı sanatlar içindedir. Tarihöncesi çağlarda süs ve güzelliği aramanın alet ve silahların icadı peşinde koşmakla aynı zamanda meydana geldiği anlaşılmaktadır ve ilkel insanın oyma ve resim yapma etkinliği daima, hatta en başından beri, sihirli amaçlar doğrultusunda yönlendirilmemiştir. Buna rağmen "taklit hazzı" ve şiirsel dürtü insan yaşamının herhangi bir gereksinimini karşılamaya yönelik çabayla birlikte tekti; bu, içinde güzelliğin, kuşkusuz kendisi için değil; fakat içgüdüsel olarak arandığı bir gereksinimdir ve tasarlanan amaç kadını daha çekici, erkeği ise daha heybetli ya da insanların yaşadıkları yeri insanın görüntü ve iziyle daha bir form kazanmış hale getirmektir. Olanaklarının doğal gelişimine gelince, sanat güzellik için güzellik ve özgürlükle başlamaz.

* *Creative Intuition in Art and Poetry*, New York: Meridian Books, 1955' [4. Ed.] den çevrilmiştir.

Sanat , insan yaşamı için insanın çevresini onun efendiliğine, sihirli ya da sihirsiz imler aracılığıyla boyun eğdirmeye yazgılı aletler, kanolar, vazolar, oklar, kolyeler ya da duvar resimleri yapmakla başlar. Sanat kendi kökenlerini asla unutmamalıdır. İnsan hem bir **homo faber** ve hem de bir **homo poetadır**. Fakat insan soyunun tarihsel evriminde homo faber homo poetayı omuzlarının üstünde taşır. Böylece her şeyden önce zanaatkârın sanatına değineceğim; ve ikincil olarak da zanaatkârın bu sanatına ilişkin evren ile Renaissance ve onun yarı-tanrılarından beri kendilerine sanatçı dediğimiz kimselerin sanatının evrenini kıyaslacağım.

2 . Aristoteles zihnin etkinliği bakımından düşünülebilecek birinci ve enilk ayrımın spekülatif ya da teorik zihin ile pratik zihin arasındaki ayrım olduğunu göstermişti. Bu kesin bir şekilde felsefenin kazandırdığı bir kullanım biçimidir - en azından, eğer filozoflar kendi zenginliklerinin farkına vardıysalar - . Bu ayrım iki farklı güç arasındaki bir ayrım değil; fakat içinde ruhun - zihin ya da aklın - aynı gücünün kendi etkinliğini kullandığı, temel olarak farklı iki yol arasındaki bir ayrımdır.

Spekülatif zihin sadece bilginin kendisi için bilir. O görmeyi, sadece görmeyi arzu eder. Hakikat ya da ne ise o olanı kavramak onun yaşamının tek amacıdır.

Pratik zihin eylem için bilir. Ta en başından itibaren onun nesnesi kavranılacak Varlık değil fakat yol gösterilecek olan insan etkinliği ve başarılacak insan görevlerdir. O yaratıcılığa bulaşmıştır bir kere. Varlığa getirilecek olan şeyi zihinsel olarak biçimlendirmek; amaçlar ve araçlar hakkında yargıda bulunmak; (bir şeyi) gerçekleştirme gücümüzü yönlendirmek ve hatta yönetmek - bütün bunlar onun yaşamının ta kendisidir.

Böyle bir ayrım ilineksel koşullarla iş görmez. O, özsel bir ayrımdır. Çünkü aklın bütün dinamizmi ve nesnesine olan tipik yaklaşımı tam da bu nesneye bağlıdır ve bu ikisi, nesne sırf bilgi iken ve nesne eylem iken birbirinden temel olarak farklıdır.

3. Bu durumu, iki temel noktayı göz önünde bulunduracak olursak daha açık bir şekilde görürüz: birincisi, *istek* tarafından oynanan rol; ve ikincisi de, -ya spekülatif zihnin veya pratik zihnin etkinliğinde ortaya çıktığında- hakikatin doğası. Bu iki tür zihinsel etkinlik arasındaki ayrım oldukça derindir; öyle ki, ne zihin ve istek arasındaki yaşamsal ilişki hatta ne de hakikati neyin oluşturduğu, söz konusu iki durumda aynıdır.

Spekülatif zihin durumunda, istek - yani irade, fakat sadece bir karar verme gücü anlamında değil; daha çok, daha geniş anlamda varoluşsal bir iyiye yönelen, insanın aşk ve arzu enerjisi anlamında - istek, sadece aklı kendi gücünün kullanımına sokmak için, sözgelimi matematiksel bir probleme ya da antropolojik bir araştırmaya girişmek gibi, müdahalede bulunur. Ancak zihin bir kere çalışmaya görsün, isteğin bu işle artık bir ilgisi kalmaz. Zihin, bu yönden, kavramlar aracılığıyla gidilen sıradan bilgi ile ilgili olarak, sadece kendi silahlarına dayanır.

Öte yandan, pratik zihin durumunda istek, tam da bilgi işleyişinde özsel bir rol oynar. Öyle ya da böyle ve tamamıyla değişik aşamalara kadar (çünkü pratiklik çok geniş bir değişken aşamalar ıskalasına izin verir) zihin, irade ile bir arada iş görür. Çünkü zihin kendi başına alındığında, sadece Varlık'ı kavrama yönünde bir eğilim gösterir.

Sonuç olarak spekülatif bilgideki hakikat, zihnin Varlık'la, şeylerin oldukları şeyle upuygunluğu ya da uygunluğudur. Fakat pratik zihinde bu nasıl böyle olabilir? Pratik ya da yaratıcı bilgide, zihnin kendisini uyumlu kılabileceği önceden var olan bir şey yoktur. Henüz var olmayan şey, varlığa getirilecek olandır. Bu, varlıkla birlikte değil ; fakat, bu şeyin henüz var olmaması, ancak yaratılacak olması bakımından, aklın kendisini uyumlu

kılması için, insan öznesinin dolaysız dinamizmiyle birliktedir. Başka kelimelerle söylenecek olursa, pratik bilgideki hakikat, düz istekle, yani, insanın yaratmak üzere olduğu şeyin var olmasıyla ilişkili amaçlara yönelik dolaysızca istekle aklın upuygunluğudur. Thomasçı felsefede temel olan bu ifade en değişik biçimlerde çeşitli bilgi alanlarına, tek sesli bir tarzda değil; fakat benzetme halinde uygulanır.

Sanatın erdemi

4. Şimdi, bu kez pratik bilginin kendisinde ele alınacak ikinci bir özsel ayrım vardır. Pratik zihnin etkinliği, yapılacak olan insan eylemleri (insan kaderinin alanı içinde) ve - insan tarafından; ancak nesneler dünyası içinde, insan kaderinin alanının dışında - ortaya konacak olan eserlere ayrılır; başka kelimelerle, bu etkinlik ahlaki ve sanatsal etkinlik olmak üzere ikiye ayrılır.

Ahlaklılık Ortaçağ tanrıbilimcilerinin *agibilia* dedikleri şeyle ya da eylemeye uygun olanla ilgilidir: yani bir insanın iyi ya da kötü olması gerçeğine dayanan insana ait özgür iradenin tam kullanımı. Sanat ise, Ortaçağ tanrıbilimcilerinin *factibilia* dedikleri şeyle ya da üretmeye uygun olanla ilgilidir: Yani, bir eserin, tam da kendisinin iyi ya da kötü olması gerçeğiyle ilişkili üretimi.

Böylece sağgörü (prudentia), par excellence ahlaki erdem, (burada gerçek anlamında eski *prudentia*'yı, pratikliğin en yüksek derecesindeki pratik bilgeliği, aracılığıyla kendinden emin birinin hatasız bir karar aldığı erdemi kastediyorum; yoksa ürkek ve burjuva sağgörüsünü değil) - yapılacak eylemlerin dolaysız akılsal bir belirlenimidir. Buna karşıt olarak sanat ise, üretilecek eserlerin dolaysız akılsal bir belirlenimidir.

Sanat ruhta yer alır ve ruhun kesin bir yetkinliğidir. **Aristoteles**'in exis dediği bu şey Latince'de *habitus* anlamına gelir. Habitus, bilen bir özne olarak insanı ve onun doğal güçlerini daha yüksek bir yaşamsal formasyon ve enerji derecesine çıkaran ya da insanı bizzat kendi özel gücünün sahibi yapan içsel bir nitelik veya değişmez ve derin kökleri olan bir eğilimdir: bir habitus, -bir "sahiplik durumu" ya da egemen nitelik, dilerseniz içsel şeytan- içimizde geliştiğinde, bizim en hatırı sayılır zenginlikteki iyimiz, en önüne geçilemez gücümüz olur; çünkü o, insan haysiyeti ve doğasının hükümranlığındaki bir asalettir.

Sanat bir erdemdir - ahlaki bir erdem değil (onun ahlaki erdemlerle çelişik bir yapısı vardır). Sanat, eskilerin bu kelimeye vermiş oldukları daha geniş ve daha felsefi anlamda bir erdemdir: bir *habitus* ya da sahiplik durumu, insanda gelişmiş bir içsel kuvvet; bu kuvvet, onun edimde bulunma yolları bakımından kendisini yetkinleştiren bir kuvvettir ve insanı - insanın onu kullandığı noktaya kadar - verilmiş bir etkinlikte aykırılıkları olmayan birisi yapar. Erdemli insan yanlış yapmayan birisi değildir, çünkü edimde bulunurken sıklıkla erdemini kullanmaz; bununla birlikte erdem, kendisi hakkında hiçbir zaman hatalı değildir. Sanatın erdemine sahip olan insan, eseri bakımından yanlışa düşmeyen birisi değildir, çünkü bir edimde bulunurken sıkça erdemini kullanmaz. Fakat sanatın erdemi kendisi hakkında kesinlikle yanlışa düşmez.

Sanat pratik zihnin bir erdemidir - ortaya konacak nesnelerin yaratımıyla ilgilenen pratik zihnin tikel erdemi.

Böylece sanat ve zihin arasındaki ilişkinin ne kadar özsel olduğunu anlarız. Sanat özü gereği zihinseldir, tıpkı gül kokusunun güle veya kıvılcımın ateşe ait olması gibi.

Sanat ya da işleyen aklın uygun erdemi -üretme alanında- zihnin içsel bir yetkinliğidir. Ortaçağın Doktorları (filozof-bilimadamları,ç.n.) sadece **Phidias** ve **Praksiteles**'te değil; fakat köy marangozu ve demircisinde de zihnin bir soyluluğunu, aklın içsel bir gelişimini kabul ettiler. Onların gözünde zanaatkârın erdemi sırf bir kas gücü veya parmakların çevikliğinden ibaret değildi. O zihnin bir erdemiydi ve en alçakgönüllü zanaatkârı bile ruhun kesin bir yetkinliğiyle donatıyordu.

5. Fakat, pratik zihnin bir yetkinliği olan sağgörünün aksine, sanat insanın iyiliği ile değil, fakat eserin iyiliği ile ilişkilidir. Eskiler (Antikçağ'da yaşayanlar, ç.n.) sanat ve öngörü arasında yaptıkları kusursuz kıyaslamada bu ayrımın üzerinde durmaktan zevk aldılar. Eğer kanıtları bize geometrik hakikatler sağlıyorsa, geometricinin kıskanç veya günahkar oluşunun önemsiz sayılması gibi, zanaatkârın da garezkar ya da ahlaksız olduğu gerçeği, sadece iyi bir parça ağaçişi veya mücevherişi ortaya çıkardığında önemsizleşir. **Thomas Aquinas**'ın ortaya koyduğu gibi sanat bu açıdan, spekülatif zihnin erdemlerine benzer: o, insanın kendi özgür iradesinin doğruluğu bakımından değil; fakat etkinlikte bulunan özel bir güç bakımından insanın doğru yolda edimde bulunmasına neden olur. Sanatın amaçladığı iyi, insan iradesinin iyi'si değil, fakat tam da **artefacta**nın iyisidir. Dolayısıyla sanat, gerekli bir önkoşul olarak, iradenin ya da isteğin, kendi doğası ve gene kendi -insani veya ahlaki- amaçları ve dinamizmi bakımından veya insana ilişkin kaderde yoldan sapmayan bir görünüşte olmasını talep etmez. **Oscar Wilde** şunu yazdığında daha iyi bir Thomasçıydı:

"İnsanın zehir kusan bir varlık olduğu gerçeği onun söylemine karşıt bir şey içermez."

Burada bu kitabın konusunu aşan bir problemle karşılaşıyoruz; fakat yeri gelmişken belki de bu problem hakkında birkaç söz söylemek gerekir. Başta da gözlemlediğim gibi, felsefenin birincil yükümlülüğü, felsefenin göz önünde bulundurduğu -kendi başına alınan- verilmiş olan şeyin özü veya doğasını ortaya çıkarmak ve sınırını çizmektir: Örneğin, kendi başına ele alınan veya kendi temel ve oluşturucu koşulları içinde sanatın özü ve doğası. Gene de problem, bizim edimsel varoluştaki özlerin kendileriyle değil de somut gerçeklikte cisimle birleşmiş özlerle ilgilenmemizdir. Kendinde sanat, ahlak alanından ayrı ve ondan bağımsız bir alana aittir. O, insan yaşamı ve ilişkilerine, bir ay prensi ya da denizkızının bir topluluğa veya geleneğe girmesi gibi zorla girer. Sanat daima sorunlar yaratacak ve kuşku uyandıracaktır. Bununla birlikte sanat gene de bir insanda -sanatçıda- varolur. Sonuç olarak, insanın zehir kusan bir varlık olduğu gerçeği onun söylemine karşı herhangi bir şey içermese de, insanın uyuşturucu müptelası olması gerçeği uzun dönemde zararlı olabilir. **Baudelaire**'in kendisi bizi sanat (yapmak, ç.n.) için dışsal tutkulara karşı uyardı. Bu dışsal tutkular, ona göre, adım adım insanın benliğini ve sonuçta - maddi ya da öznel nedenlerden dolayı, dolaylı bir yansıma aracılığıyla- sanatın kendisini de yıkar. İnsan da tükenir, sanatı da.

Fakat şeyler, sanatçının, ahlaki yaşamının kendi sanatı üstüne bu çeşitten bir etkisinin farkında olması ve böylece onun el üstünde tutulan ilham perisine boyun eğdiğinde, sanatı uğruna, ruhunun değil eserinin iyiliğine yönlendirilmiş olan özel bir ahlaklılık durumunu ve bizzat kendi ahlaki standartlarını geliştirmeye teşvik edilmesi gerçeğinden dolayı hâlâ, daha bir karmaşıktırlar. Sonra sanatçı yeryüzündeki tüm meyvaların ve alüvyonların tadına bakmaya çalışır ve kendi sanatını beslemek için yeni bir ahlaki deney ya da bencillikte merak veya kayıtsızlığı kendisinin en yüksek ahlakî erdemi yapacaktır. Ve

sonuç olarak bu girişimin bir hesap hatası olduğu kanıtlanacaktır, çünkü bu macerada o, daha keskin bir tarzda -hem de yaratıcılık alanıyla daha yakın ilişki içindeki bir tarzda- biçimsel bozukluğa uğrayacaktır. Bu tarz, sanat etkinliğinin insani ambiance'ı olan düşünce ve duyarlığın genel yaradılışı ile duyu ve zihnin gerçeklikle olan genel ilişkisidir.

O, gene de bir sanatçı, hatta, bazı yönlerden yaralanmış olsa da büyük bir sanatçı olarak kalabilir: Buradaki durum, sanatçının bütün varlığıyla, sanatın her şeyi yiyip bitiren zaferi -bu dünyanın şanı, kendi zevklerimiz ve insan soyunun ruhsal refahı için kendini feda etme durumunda sunulmuş olmasıdır. Çünkü Avilalı **Azize Teresa**, derin düşünce içinde olanlar için bile şiirsiz bir yaşamın tahammül edilmez olacağını söyledi. Sanatçıyı yargılamak bize düşmez. Tanrı, öyle ya da böyle onunla hesaplaşacaktır.

Uygulamalı sanatlar ve güzel sanatlar

6 . Pratik zihnin öyle veya böyle, fakat daima irade ile birlikte çalışması ve pratik bilgi bakımından hakikatin düz istek ile zihnin uygunluğu içinde yer alması Aristotelesçi felsefede temel bir düsturdur. Bu ifade tümüyle farklı biçimlerde sanat ve sağgörüye de uygulanır. Sağgörü durumunda bu ifade, isteğin insan yaşamının amaçlarına yönelmesi bakımından, pratik bilgide vazgeçilmez bir rol oynar ve hakikat, isteğin ahlaki erdemlerce doğru kılınması koşuluyla düz irade veya istekle uygunluk içinde olur.

Fakat sanat durumunda irade, rolünü, kendisinin esere meyletmesi bakımından oynar ve iradenin ya da isteğin düz olması durumu, onun, zihin tarafından keşfedilen kurallar aracılığıyla varlığa getirilen olarak eserin iyiliğine meyletmesi anlamını taşır; böylelikle zihnin dışında ortaya çıkmış kurallar aracılığıyla eserin üretimine doğrudan eğilimi olan istek ile uygunluk içindeyken, parmaklarının yapmak zorunda olduğu hareketlerin her birine ilişkin sanatçı yargısı doğrudur. Böylece, son çözümlemede, başrol zihin tarafından oynanır ve sanat sağgörüden çok daha fazla zihinseldir.

Ne tekne kelimesinin ve ne de tekne ideasının henüz var olmadığı bir zamanda insan tarafından icat edilen ilk tekneyi -tekne gibi çok basit bir imgeyi bilerek kullanarak- düşünelim. Belli bir gereksinimi - bir nehri veya bir haliçi geçmek gereksinimini- karşılamaya yönelik bir istek dışında ortada hiçbir şey yoktur. Karşılanacak bu gereksinim - işte bu , mucitin zihninin işleyişi için tek kural ya da kural koyucuydu. Zihin önceden kazanılmış bilgi kırıntılarını (insanlar suyun üstünde yüzen ağaç kütüklerini görmüşlerdi) kullanarak ve bunları yeni doğmuş bir idea halinde bir araya getirerek ilk uygun araçları icat ettiğinde, ilk kural ile bir uygunluk içinde olduğundan yargısı da doğruydu.

İcat edilen ilk sal olasılıkla yarım yamalak ve hantal bir şeydi.Bu sal iyileştirilmeliydi. Bu aşamada zihin iki kurala dikkat etmek zorundaydı: İlk ve birincil kural, (yani, zihin tarafından kavranılan gereksinim; istekçe talep edilmiş olanın karşılanması) ilk sal ile uygunluk içinde bulunan kural icat edilmişti ve ikinci kural: İlk salı tam da yaratma sürecinde zihnin keşfettiği üretimin yeni doğmuş kuralı. İkinci sal böylelikle bu iki kurala uygunluk içinde tasarlandı ve aynı zamanda bu ikinci salın yapımında ortaya konan iyileştirmeyle ilgili olarak üçüncü bir üretim kuralı keşfedildi ve hafızaya alındı. Ve böylece süreç, hem önceden keşfedilmiş olan kurallara dikkat eden ve hem de aynı kuralları keşfeden zihin tarafından böylece devam etti. Bizlerin, hesap makinesi, uçak ve siklotron'un icat edilmeleri ve iyileştirilmeleri sırasında benzer hikâyelerimiz bulunmaktadır.

Yukarıda kullandığım aşırı basitlikteki örnekten dolayı bağışlanacağımı umarım. Bu

örnek, aslında basit olan, fakat bizim amaçlarımıza temel oluşturan bazı hakikatleri ortaya çıkarmamızda bizlere yardımcı olmaktadır. Birincisi, uygulamalı sanatlarda bile, hocalar tarafından müze ve okullarda öğretilen şey, kuralların kullanışlı reçeteler olmayıp buluşa ilişkin çabanın tam da kendisinde zihnin yaratıcı gözleri tarafından keşfedilen yaşamsal bir çalışma biçimi olduklarıdır. Bir kere keşfedildiler mi, reçete olmak eğilimini taşırlar; ancak daha sonra sanat yaşamına yardımları olduğu kadar engel de olmaya başlarlar.

Bir başka temel durum, her ne kadar zanaatkâr tarafından keşfedilen daha inceltilmiş ve daha dahice kurallar olsa da, onun birincil yükümlülüğü ilk kurala, yani iradesinin temel olarak baştan beri eğilim gösterdiği giderilmesi gereken gereksinime boyun eğmektir.

Sonuçta, özetleyecek olursak, uygulamalı sanatlarda irade veya isteğin talep ettiği şey özel bir gereksinimin karşılanmasıdır; isteğin doğrudanlığı onun zihin tarafından keşfedilmiş olan kurallar aracılığıyla bu özel gereksinimin karşılanmasına yönelik eğilimini anlatır. Bu isteklerden ilki zeka tarafından kavranılan tam da bu gereksinimdir.

7. Şimdi de güzel sanatlar denilen (tanıma niçin güvenmediğimi daha sonra söyleyeceğim) sanatlar hakkında neler söyleyebileceğimize bir bakalım. Burada, güzel sanatlarda irade veya isteğin talep ettiği şeyin, güzelliğin -bu esrarengiz güzelliğin şiir ile olan aşk ilişkileri ve kavgaları daha sonraki bir kısımda ele alınacaktır- özlemini çekişinde ruhun saf yaratıcılığının kurtuluşu olduğu söylenmelidir.

İsteğin doğruluğu, bu isteğin zihin tarafından keşfedilmiş olan kurallar yardımıyla elde edilecek olan bu amaca yönelmesi anlamına gelmektedir. Bu kurallardan ilki, kendisinden bütün eserlerin meydana geldiği yaratıcı sezgidir. Yaratıcılık veya meydana getirme gücü sadece maddesel organizmaya ait olan bir şey değildir. O, ruhsal şeylerdeki yaşamın belirtisi ve bir ayrıcalığıdır da. **Aziz Thomaslı John**, "İnsanın kendi içinde sahip olduğu şeyi açığa vurmak için verimli olmak" diye yazdı "büyük bir mükemmelliktir ve özsel olarak zihinsel bir doğaya aittir." [1] İçimizdeki zihin meydana getirmek için çabalar. O, sadece içsel kelimeyi [2] yani içimizde yer alan kavramı üretmek değil; fakat kendimiz gibi aynı anda hem maddesel ve hem de ruhsal olan ve içine ruhumuzdan bir şeylerin aktığı bir eseri üretmek kaygısını taşımaktadır. Doğal bir aşırı bolluk sayesinde zihin görünüşü ifade etme ve seslendirmek eğilimini taşır; o, şarkı söylemek, kendisini bir eserde ortaya koymak eğilimindedir. Bu doğal arzu, zihnin sınırlarının ötesine geçtiğinden, zihni -kendi doğal hedefi gereğince-kendi dışına götüren irade ve isteksel güçlerin aracılığıyla sadece yerine getirilebilir. Bu irade ve isteksel güçler böylelikle, kendisinin enilk ve genel etkisi içinde zekânın işleyişine ilişkin pratikliği belirler.

Ruhun bu yaratıcılığı sanatsal etkinliğin ilk ontolojik köküdür. Güzel sanatlarda yaratıcılık, bütün tesadüfi ögelerden ayıklanmış olarak saftır. Ruhsal zekânın salt yaratıcılığı, içinde ruhsal zekânın kendi zevkini bulduğu bir şeyi başarmaya, yani güzellikte bir nesneyi üretmeye eğilim gösterir. Kendi ruhsal yapısının özgürlüğüne terk edildiğinde zihin güzellikte yaratmaya gayret gösterir.[3]

Güzelliğin özlemini çekmesi bakımından ruhun saf yaratıcılığı böyledir işte. Güzel sanatların yaşamsal dinamizminde istek, zihinle birlikte bu saf yaratıcılığın kurtuluşuna temel olarak eğilim göstermektedir.

Burada bizim, insan yaşamındaki özel bir gereksinimin karşılanmasına yönelik bir talebimiz yoktur. Biz faydalı olanın alanının ötesinde bir yerlerdeyiz. Gereksinim zihnin dışında değildir, onunla birdir. Yaratılmış nesne aracılığıyla, doğası bakımından ruhsal

olan bir şeye katılma talebimiz vardır. Çünkü herhangi bir faydaya ilişkin olmayan güzellik zekâyla birlikte ışık saçar ve aynı zamanda zihnin evreninin olduğu kadar aşkın ve sonsuzdur da. Böylelikle güzelliğin sevinç ve neşesinin, faydalılığın dünyasına değil zihin alanına ait olmaya eğilimli tam hedefi -yani aşkın hedef- ve sanatın zihinselliği, zanaatkârın ustalıklarından çok daha yüksek bir derecede (orada duyarlı ve duygusal güçlerle daha bir çevrelenmiş olmasına karşın) güzel sanatlardadır. Zihnin kendi içinde ve yaratıcı sezgide kavranılmış olanı dışsal bir şekilde ortaya koyma gereksinimi ve bunu güzellikte göstermek sadece güzel sanatlara özgü bir şeydir.

Biz, bu bakış açısından; psikolojik, deneyci, mantıksal deneyci veya pragmacı deneyci bakışlar tarafından ya da **Allan Tate**'in dediği gibi[4], bize "şiirlerin iğnelemelerinin nasıl eylem yönündeki dürtülerimizi düzenleyecek şekilde yanıtlar verdiğini" açıklayanlar ve "şiirin bir tür uygulamalı psikoloji olduğunu ya da sadece "sevimli bir delilik"ten başka bir şey olmadığını (bu mantıksal pozitivizmdir), çünkü "şiirin ad verdiğini; ancak herhangi bir gerçeği göstermediğini" söyleyenler tarafından önerilen sanat teorileri ve açıklamalarının nasıl arzu edilenden uzak bir yetersizlikte olduklarını kavrayabiliriz.

8. Şimdi de kendisiyle, eğer doğruysa yaratıcı yargının örtüştüğü şeye, yani kurallara - ya da uygun kurallara göre üretilmiş bir eser aracılığıyla ortak olunacak güzelliğe yönelik bir eğilim taşıyan düz isteğe gelelim.

Güzel sanatlarda kuralın tam da bu kavrayışı, sanatın etkinliği üstündeki güzelliğin tesiri aracılığıyla şekil değişikliğine uğratılır.

İlkin, güzel sanatlardaki kurallar, uygulamalı sanatlardakinden sonsuz bir şekilde daha fazla dikkat gerektiren bir sürekli yeniden ortaya koyma yasasının hükmü altındadır. Bu kurallar, sadece iyileştirilecek verilmiş bir nesne ile -tekne, vazo ya da hesap makinesi vb.- ilgili olarak değil; fakat pay alınacak güzellikle ilgileri bakımından da sürekli bir şekilde yeni-doğmuş kurallar olmalıdırlar; ve güzellik sonsuzdur. Herhangi bir özel tarz ya da başyapıtlar silsilesi dışında, güzellikten pay almayı başarmak için sonsuzca başka yol vardır. Sanatın hiçbir formu, yetkin olsa da, güzelliği kendi sınırları içinde tüketesiye kuşatamaz. Sanatçı uçsuz bucaksız ve başıboş bir denizle yüz yüzedir,

... sans mâts, sans mâts, ni fertiles îlots[5],

ve ona tuttuğu ayna kendi yüreğinden daha büyük değildir. Sanatçı yeni bir benzetmenin, güzelliğe tipik olarak farklı yeni bir katılımın peşinden iz sürmekle yükümlüdür. Güzelliğe bu yeni katılım bütünüyle yeni olan ve ilk anda insanları şaşırtan yeni ortaya koyma biçimlerini gerekli hale getirecek ve onlarla ilişkili olacaktır. Bu ortaya koyuş biçimleri de ya temel ve sürekli kuralların yeni bir uyarlaması veya şimdiye kadar hizmet vermemiş olan kuralların kullanılması şeklinde anlaşılabilir. Dahası bu, benim sanatın temel ve sürekli kuralları -veya daha iyisi, sanatın öncesiz-sonrasız yasaları- olarak adlandırdığım şeyin ruhsal evrenselliğine bu noktada önem vermekle ilişkili görünmektedir. Sanatın bu öncesiz-sonrasız yasaları, üretimin, örneğin Altın Sayı'nın, özel kurallarının bulunduğu düzeyde yer almazlar. Onlar sadece felsefenin en yüksek bir şekilde evrensel düzeyinde ve tabii ki, sanatsal erdemin köklerinde saklı olan (kavramlaşmış olandan daha ömürlü) bilgelik düzeyinde var olurlar. Bu yasalar, sanatçıda, onun zihinsel erdeminin ruhsal ve genel temelleridir ve bu erdemin herhangi bir özel veya teknik

ortaya konuluşundan da önce gelirler. Onların herhangi bir dönem veya tarzın ürünü eserlerce temsil edilmeleri uygulamadaki sonsuzca çeşitlilik aracılığıyladır.

İkinci, yani güzel sanatlar durumunda ise, üretilecek eser kendinde bir amaç; bütünüyle tekil ve kesinlikle biricik bir amaçtır. O zaman, her an ve her bir biricik eser için, sanatçı açısından, amaçtan sonra çabalamak ve zihnin formunu maddeye yüklemek için yeni ve tek bir yol vardır. Sonuç olarak üretmenin kuralları -bu kurallar genel bakımdan sanatla ilgili olduklarından sağgörü tarafından kullanılan kurallara karşıt olarak belirlenir ve saptanırlar- sağgörü tarafından kullanılan kuralların sonsuz esnekliği ve uyum yeteneğini paylaşmak için güzel sanatlarda ortaya çıkarlar. Çünkü onlar, her an, gerçekte eşi görülmedik bir durumun mutlak tamlığıyla uğraşırlar. Dolayısıyla o, önceden saptanmamış, fakat belli olayların olumsallığına göre belirlenmiş sağgörüye ilişkin kurallarla birliktedir; o, sağgörüye-anlayışa, temkine, tedbire, çalışkanlığa, cesarete, zekâya ve kurnazlığa ilişkin erdemlerle birliktedir ve bütün bunlar sanatçıya özgü ustalığın güzellikte ortaya koymayı başardığı şeylerdir.

Üçüncü durumda ve aynı zamanda üretilecek eser kendinde bir amaç, belli bir tekillik ve orijinallikte olup güzelliğe bütünüyle eşsiz bir katılım olduğundan, tek başına akıl bir sanatçı için, bu eseri kendi içinde şaşmaz yaratıcı bir yargı yoluyla kavraması ve ona biçim kazandırması açısından yeterli değildir. Çünkü **Aristoteles** "herkesin amacı kendisine, kendisi nasılsa öyle görünür" demektedir. Herkes, gerçekte olduğu şekliyle uyumlu bir biçimde, kendisiyle başbaşa kaldığında kendi amaçları doğrultusunda kararlar alır. Ve nihai aşkın amaç giderilecek belli bir ihtiyaç değil; fakat baştan çıkarılacak güzellik olduğundan; böyle bir ruhsal ve aşkın, kendi kendine yeten, mutlak, her şeyi güçlükle beğenen amaç, bu amaca kendisini teslim etmesi gereken sanatçının öznelliğini ve tam da kendisini talep eder. Sonuç olarak sanatçının kendi içinde yanılmaz yaratıcı bir yargıda eserini algılaması ve onu biçimlendirmesi için sanatçının öznel dinamizminin ve iradesinin güzellik yönüne doğru akması gerekir. Bu noktada zihne ait hakikatin düz istek ile uygunluk içerdiği ifadesi yeni bir anlam kazanmaktadır. Ve biz, uygulamalı sanatlardan tamamiyle daha zihinsel bir yapıda olmalarına rağmen güzel sanatların, (öncelikle) istek tarafından oynanmış daha büyük ve daha özsel bir rolü içerdiklerini ve böylelikle, güzelliğe yönelik tutkunun zihni güzellikle ortak-doğalı bir hale getirmesi ihtiyacını duyduklarını görürüz. Çünkü son çözümlemede temaşa halindeki sanatın zirvesindeki zihinsellik, gidimli aklın ve kavrayışların ötesine geçer ve tek başına aşkı ortaya çıkaran zihinsellik, nesneyle bir uygunluk ve ortak-doğalılık aracılığıyla ortaya çıkarılır. Güzellikte üretmek için sanatçının güzelliğe aşık olması gerekir. Böylesi şaşmaz bir aşk, sanatın bütün kuralları tarafından öngörülen bir üst sanatsal kural; ortaya koyma tarzı bakımından yeterli olmasa da sanatın yaşamsal coşkusu için zorunlu olan bir önkoşuldur.

9. Uygulamalı sanatlar hakkında konuşurken şunu gördük: Zanaatkâr tarafından keşfedilen ve gittikçe daha ince hale getirilen ikincil kurallar önemli ve gerekli olsalar da, zanaatkârın birincil sorumluluğu birincil kurala karşı geçerlidir. Bu birincil kural da, zanaatkârın iradesinin ta en başından beri temel olarak eğilim duyduğu belli bir ihtiyacın karşılanması durumudur. Giriş kapısı olmayan görkemli bir ev iyi bir mimari örnek oluşturmaz.

Şimdi güzel sanatlarda bu birincil kuralın ne olduğuna bir bakalım. Bu durumda, isteğin zihinle birlikte, güzelliğe duyulan özlemde, ruhun salt yaratıcılığına temel olarak eğilim gösterdiğini söylemiştim. Dolayısıyla birincil kural, aracılığıyla ruhun bu özgür

yaratıcılığının kendini ilkin ve en başta ifade ettiği yaşamsal bir edimleştirme ya da belirlemedir. Öyleyse zihnin ve sanatçı elinin bu kurala öncelikle sadık kalması gerekir.

Ressam ya da besteci olarak bir çırak için birincil kural, kendisinin sorumlu olacağı ses ve renklerde kulakların ya da gözlerin saltık olarak hazzını gözetmek; bu hazza saygı göstermek, bütün aklını bu hazza vermek ve her zaman sadece duyuların tümüyle haz duyduğu şeyi üretmektir. Çünkü güzelliğe özlem duyan ruhun yaratıcılığı duyulardan geçer ve bu yaratıcılık duyularda gayet narin bir biçimde ilk uyarılandır. Dahası bir acemi, üretimin belli bir kuralını keşfetmeye veya bu kural ona öğretilmeye başlar başlamaz sanatın bu kırılgan ve henüz tam olarak gelişmemiş uyanışlarını yitirmekten daha fazla bir şey olur; çünkü onda, meselenin içindeki belli kurala sahip olma anlamındaki içsel güç eksiktir. Bu kural çırağın kendi hazzına bağlılıkla birlikte daha sonra bir reçete, yani sanatın ilk kuralı olacaktır.

Fakat bütün bunlara rağmen sanatın eşiğinden henüz atlanmadı. Bu eşik, bir eser ortaya konduğunda, bu eser artık duyulara nüfuz etmiş zekânın hazzı altında değil; fakat zihnin en derinlerinde doğmuş olan yaratıcı sezginin yönetimi altına girdiğinde ancak aşılır. Çünkü, aracılığıyla ruhun serbest yaratıcılığının kendisini ilk ve önde gelen şeklinde ifade ettiği hakiki edimleştirme işte bu yaratıcı veya şiirsel sezgidir. Güzellikte, bir tür biricik kosmos olarak kendi bireyselliğinde ortaya konacak olan bütün eser de bu yaratıcı veya şiirsel sezgiye eklidir.

Vurgulamak istediğim şey, güzel sanatlar söz konusu olduğunda birincil kurala sahip olduğumuzdur. Bu kurala, sanatçının dikkatliliği, boyun eğişi ve güvenilirliğinin hasredilmesi gerekir. Aynı zamanda vurgulamak istediğim bir gerçek daha var. Bu da, birincil, eskil ve ilkel kural ile üretmenin öteki kuralları arasında, bunlar her ne kadar birbirlerinden ayrılamaz olsalar da, özsel bir ayrımın var olduğu gerçeğidir. Örnek verecek olursak: Yeryüzü ile cennet arasındaki ayrım gibi. Diğer bütün kurallar yeryüzüne ilişkindir; bunlar eserin ortaya konma uygulamasının çeşitli biçimleriyle ilgilidirler. Ancak bu birincil kural ilâhi bir kuraldır; o, güzellikte ortaya konacak eserin, ruhun koynundaki eksiksiz kavrayışıyla ilgilidir. Eğer yaratıcı sezgi mükemmel bir şekilde yapılabilecek bir eserden yoksunsa ve onda hiçbir şey yoksa; sanatçının söyleyecek sözü yok demektir. Eğer yaratıcı sezgi mevcutsa ve belirli bir dereceye kadar esere nüfuz ederse,

c'ha l'habito de l'arte e man che trema,

sanat alışkanlığına ve titreyen bir ele sahip birinden çıksa ve yetkin olmayan bir şekilde yapılsa bile, eser var olur ve bizimle konuşur.

Sanatsal etkinliğin zirvesinde olan ve uzunca bir süre kurallar yolunda dolaşmış biri için artık başka bir yol yoktur. Çünkü Tanrı'nın evlatları yasa buyruğu altında değillerdir. Sonuç olarak tıpkı yetkin ruhun biricik yasası gibi, **Augustinus**'un bir söyleyişine göre (tam olarak onun değil, ancak bu çok da önemli değil) ***"ama et fac quod vis"*** – istediğin kimseyi sev ve istediğin şeyi yap- ve sonuçta yetkin sanatçının biricik yasası şöyledir: " Sımsıkı tutun yaratıcı sezgine ve gönlünce davran. "Bu çeşit bir mükemmellikle ... kendisinde salt yaratıcı bir güç ya da gem vurulmamış bir ruhun varlığını gördüğümüz birisinde karşılaşırız. "[6]

GÜZEL SANATLARIN AŞKINLIĞI

10. Güzel sanatlar ile uygulamalı sanatlar arasındaki ayrımın fazlaca mutlak bir biçimde anlaşılmaması gerekir. Zanaatkârın en alçakgönüllü eserinde bile, eğer sanattan söz edebiliyorsak, insan gereksinimlerini karşılamak amacıyla bir nesnenin üretimi üstüne uyguladığı bir tür dolaylı etki aracılığıyla güzelliğe yönelik bir ilgi de vardır. Dahası özellikle endüstri çağımızda üretilmiş eserlerde ya da modern mühendis kafalı sanatımız tarafından icat edilmiş değişik tipte makinelerde veya makinemsi şeylerde, sadece yararlılığın, sağlamlığın ve üretilmiş şeyin iyi iş görmesi türünden salt teknik zorunlulukları arama, (güzeli arama kaygısı olmaksızın) doğal olarak bizzat güzelin kendisinde son bulur. Modern buharlı gemilerimiz sadece fayda ve hız açısından tasarlandılar; onların, yetkin biçimlerinin göz ve ruh zevkimizi okşamalarını sağlamak için antik kalyon süslemelerine ihtiyaçları yoktur. Ben şahsen, Brooklyn köprüsünün herhangi bir güzellik kaygısı duyularak inşa edildiği görüşünü taşımıyorum. Bu köprü **Hart Crane**'in en derin hislerini harekete geçirebilmiştir ve o sonsuza kadar çizgilerine bağlı kalacaktır. New York'u kuşatan köprü ve gökdelenlerin karmaşası, perişan haldeki bacalar, hüzün verici fabrikalar, garip endüstriyel direk ve serenler, cehennemlik ve pis kokulu makineler; bütün bunlar dünyadaki en acıklı –ve şahane- manzaralardan biridir.

Bunların hepsi doğrudur. Ancak bunların içinde, Le Corbusier'nin teorilerinin kusurlu bir dogmatizm olduğu ve mekanik uygulamalar uğruna güzelliği uzaklaştıran herhangi bir estetik sistemin sahte bir sadelik ve biçimler bağnazlığı olduğunu da göz önünde bulunduruyorum. Çünkü henüz tanımladığım güzellik türü gerçekten de vardır: Fakat tamamen sanatsal evrende özel bir durum ve ilineksel bir olgu olarak. Ben güzellikte bulduğumuz hazzın oldukça medenileşmiş gözlerimizin sapkın içgüdüsüne gereğinden fazla iltifat edip etmediğini merak etsem bile (bu böyledir.) Gerçekte doğa Le Corbusier'nin öğretilerini izlemez. Çiçekler, böcek ve kuşlar yaşamanın sadece zorunlulukları için yaratılmazlar. Onlar lüks ve süsün inanılmaz derecedeki müsrifliğini de sergilerler. Aynı zamanda baroque güzellik de var olur. Ve sonuç olarak, zanaatkârın içinde varolan güzelliğe yönelik aynı ilgi ve ruhun yaratıcılığının gereksinimlerinin aynı etkisi, tam da makinelerin kurulumuna ve tam da mühendislik sanatına sinsice sokulur. Bir otomobilin çizgilerinin güzelliği, tasarımını ortaya koyan mühendisten ayrı düşünülemez. Ve ben, George Washington köprüsü ya da Delaware Memorial köprüsünü inşa eden mühendislerin sadece faydanın bağnazları olup olmadıkları konusunda kuşkuluyum.

Kendilerini, **Paul Valéry**'nin yapmış olduğu ve **Stravinsky**'nin de yapıyor olduğu gibi, yapay sesler ya da kelimelerin yapımındaki mühendisler olarak tanımlamaktan zevk alan büyük sanatçılara gelince: Ben onların, bile bile, hakikati, en azından bütünüyle söylemedikleri kanısındayım. Gerçeklikte yaratıcı bir sezginin ruhsal içeriği, bu içeriğin taşıdığı şiirsel ya da ezgisel anlamla birlikte, ilhama karşı kinleri olmasına rağmen, kendilerinin artefacta'larını' yaratırlar. Onlar Tanrıvergisi ögenin yaşamsal değerinin pekala farkındadırlar. Ancak bu öge sözünü ettiğim sanatçılarda kıt olduğundan ya da sadece alıngan bir ilham perisinin işleyen aklındaki gizli bir kıpırtıdan doğduğundan, sanatçılar tam da bu çoraklığı iyileştirirler ve hatalı bir şekilde tümden bir eksiklik –**Platon**'un güya bulmuş olduğu bir nitelik eksikliği- olarak betimledikleri şeydeki zafer için, bu ögeyi yücelterek bizleri yoldan çıkarmayı becerirler ve onlar bu ögenin gerçek sanat için hiçbir

şey ifade etmediğini söylerler. Bütün bu söylenenlere karşın **Stravinsky** bir narsist değil; fakat dâhi bir yaratıcı ve "ademoğlu kızlarının şarkısına aşık olmuş yırtıcı bir zihin"[8] dir.

11. Uygulamalı sanatlar ile güzel sanatlar arasındaki şimdiki karşılaştırmamızın şu iki farklı temelden oluştuğunu göstermek istiyorum: İlkin, güzel sanatlar güzellikle ve ruhun salt yaratıcılığıyla doğrudan bağlantılı olduğundan, tam da ruhun özgürlüğüyle birlikte özgürdür. Dolayısıyla güzel sanatlar edimsel durumda özgür sanatların dünyasına aittir: Güzel sanatların birçoğu göz önünde bulundurulduğunda Eskilerin, herhangi bir iş onların gözünde sorun çıkarmayan bir durum damgasını taşıdığından, haşır neşir olmadıkları bir hakikat. Güzel sanatların bu ruhsal özgürlüğü onları, uygulamalı sanatlarla herhangi bir ortak ve teksesli ölçüye olanak tanımayan bir yerde bulunmaya zorlar. Genelde sanat hakkında söylenen her şey, güzel sanatlara uygulandığında biçim değişikliğine uğrayacaktır. Onlar zihnin erdemleridir; ancak daha sonraki bölümlerde göreceğimiz gibi onlarda (güzel sanatlarda, ç.n.) temel ve yetkin bir rol oynayan zihin ya da akıl, kavramlara dayalı, gidimli, mantıksal bir akıl; hatta ne de işleyen akıl bile değildir. O, ruhun merkezine yakın olan, içinde zihnin kendi etkinliğini, ruhun tek kudretinin kaynağında kullanan ve gene zihnin kendileriyle ortak olduğu karmaşık ve yüksek alanlarda bulunan sezgisel akıldır. Böylece, güzel sanatların uygulamalı sanatlara göre aşkın olduğunu söyleyebiliriz.

Gene de –bu benim ikinci görüşümdür- sanatın gerçek doğasına ait oldukları gerçeğinden hareketle güzel sanatlar, uygulamalı sanatların yasasını paylaşır. Böylelikle, ikincil durumda olmasına rağmen, kavramlara dayalı, gidimli, mantıksal ya da, en doğrusu (pratik etkinlikte bulunduğumuz için) işleyen akıl güzel sanatlarda özsel ve zorunlu bir rol oynar. Bir nesnenin üretiminin ve maddede yaratıcı bir sezginin edimleştirilmesinin belli biçimleriyle ilişkili olan bu kısım aracı kısımdır: Sadece ikincil değil, fakat ancak aracı. Bu kısım üstün gelir gelmez eser bir sanat eserinin –akademisizmin[9] bir ürünü- kadavrası haline gelir. Fakat gidimli aklın becerikliliği ve ilgili kurallar –onları biraz önce ikincil kurallar olarak adlandırmıştım- usta bir *habitus*un araçları ve eğer deyim yerindeyse yaratıcı sezginin parmakları olarak kullanıldıklarında, sanatsal yaşamın cephaneliğini, kurnazlığını ve ustalığını oluştururlar. **Degas** şunları söylerken bütün bunlara işaret etmektedir: "Bir resim, tıpkı bir suçun ortaya çıkarılması gibi ustalık, namussuzluk ve kötülük isteyen bir şeydir."[10] Sanatın özgürlüğünü ilan ederken kurallarla dalga geçmek, aleladeliğe aptallık tarafından sağlanan bir özür gibidir. "Retorik ve vezinli şiirler keyfi olarak tasarlanmış gaddar formlar değil; fakat ruhsal varlığın düzeni tarafından gerek duyulan bir kurallar topluluğudur: Vezinli şiir sanatları ve retorik sistemleri hiçbir zaman kendilerini ayrı bir şekilde belirtmekten dolayı orjinalliği engellememişlerdir. Tersi çok daha doğru olur, yani (bu ikisi) orijinalliğin meyva vermesine yardımcı olmuşlardır"[11] diye yazmaktaydı **Baudelaire**. Ve **Coleridge**'in cümlesi çok daha somuttur: "Gerekmediği için deha yasasız olamaz; çünkü onun dehasını oluşturan şey budur –kendi oluşumunun yasaları altında yaratıcı bir biçimde davranma kudreti."[12]

12. Sonuç olarak iki saptamada bulunmak gerekir. Pratik zihnin etkin erdemi olarak sanatın tam da kendi doğasında onun sırf önemli noktalarına değinmeye ve onları açığa çıkarmaya çalıştım. Fakat açıkça zihnin hiçbir erdemi izole edilmiş bir durumda yaşayamaz. Sanat da zihnin bir erdemi olduğundan zihnin bütün evreniyle iletişim kurmayı ister. Dolayısıyla sanatın normal iklimi zekâ ve bilgidir: Sanatın tabii vatanı, kalıcı ve kaynaşan

inanç ve değerler sisteminin medenileşmiş mirası; gene onun tabii ufku da, kederin ihtiraslı sezgileri ya da dolayımlı bir zihnin (zihinsel) erdemlerince aydınlatılmış insani deneyimin sonsuzluğudur. Cehalet ve kabalığa ibadet, bir sanatçının içsel zayıflığının işaretidir. Gene de şu var; yeryüzünün bütün hazineleri, sadece eğer sanat onlara hükmedecek ve onları bizzat kendi işleyişi için araç ve kendi kıvılcımı için bir gıda yapacak kadar güçlü olursa, sanat için verimli olur. Bütün şairlerde bir **Dante**'nin derinliği yoktur.

Öte yandan zihin doğası bakımından reflektiftir. Bu yüzden, zihnin hiçbir erdemi, hatta pratik erdemleri bile reflektif olmanın aşağı yukarı aynı zamandaki gelişimi olmaksızın kendine has aleminde gerçek anlamda gelişemez. Şimdi sanat alanında reflektif zekânın adı nedir? Adı kritik akıldır. **Baudelaire** bu bağlamda şunları yazmıştır: "Bu, sanatlar tarihinde bütünüyle yeni bir çıkış olacaktır. Bir eleştirmen için" (**Baudelaire**'in kastettiği sadece bir eleştirmen; yetenekleriyle doğmuş bir eleştirmendi – bu benim düşünceme göre saçma bir iddiadır.) "şaire dönüşmek (şair olmak, ç.n.) bütün psikolojik yasaların alt üst edilmesidir; bir çirkinliktir. Buna karşılık her büyük şair doğal olarak ve ister istemez bir eleştirmen olur. Sadece içgüdüleri tarafından yönlendirilen şairlere acıyorum; onları eksik olarak kabul ediyorum. Büyük şairlerin ruhsal yaşamlarında ister istemez bir kriz ortaya çıkar ve bu krizde şairler, aracılığıyla yarattıkları belirsiz yasaları keşfetmek için ve böyle bir incelemeden ilahi amacı şiirsel üretimde hatasızlık olan bir dizi ilkeyi türetmek için sanatlarını haklı çıkarmak isterler. Bir eleştirmenin şaire dönüşmesi ucubelik olurdu ve bir şairin kendi içinde bir eleştirmenin bulunmaması imkansızdır."[13] Bence bu görüşler şair söz konusu edildiğinde bütünüyle doğrudur. Eleştirmen açısmdan ise bir başka bölümde inceleme fırsatına sahip olacağımız için bu düşüncenin elle tutulur hale getirilmesi gerekir.

Toparlayacak olursak, sanatın, güzellikte ortaya çıkmaya eğilimli olan zihnin yaratıcı bir erdemi olduğu ve eserini –yeni bir varlığı- üretmek için doğanın gizli işleyişine, yaratılmış dünyada tutunduğu doğruysa, sonuç, sanatın, ilahi yaratı'nın işini kendi tarzında sürdürmesidir. Bundan dolayı **Dante**'yle birlikte insani sanatımızın sanki Tanrı'nın torunları olduğunu söylemek doğrudur.

Si che vostr' arte a Dio quasi é nipote.

Çeviri: Faruk Akyol

1. *Cursus theol.*, t. IV, disp. 12, a. 6, § 21

2. Yani kavram. Thomasçı terminolojide *verbum interius, verbum cordis* veya *verbum mentis* şeklinde dile getirilen içsel kelimeyi Thomas Aquinas, düşüncenin nesnesi olarak anlar ve böylelikle düşüncenin nesnesinin Platon'un düşündüğü gibi gerçek nesneler olmayıp içsel kelimeler olduğunu söyleyerek kendisini Platoncu çizgi üstünde yürümemiş kabul eder. Ayrıca, içsel sözcük dışsal sözcük tarafından anlatılmak istenen (*sig.nificatum*) şeydir. Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Bernard J. LONERGAN, S. J., *VERBUM. Word and Idea in Aquinas*, Ed. by, David B. BURRELL, C.S.C., Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1970, p.1-2. ç.n.

3. "Güzellikte yaratma" köken bakımından Platoncu bir deyiştir. Krş. *Şölen*, 206. [206 e., ç.n.]

4. (*On the Limits of Poetry Şiirin Sınırları Üstüne*, New York: The Swallow Press and William Morrow, 1948, pp. 9, 15.

5. *... ne direkler, ne direkler, ne de verimli adalar,* (ç.n.)

6. George ROWLEY, *Principles of Chinese Painting,* p. 80.

7. Artefacta: İnsan elinden çıkma; doğal olmayan.(ç.n.)

8. Benim *Sanat ve Şiir* adlı kitabımdaki "The Freedom of Song" adlı yazı, p. 72

9. academicism: özellikle güzel sanatlarda, belli bir geleneksel tavır içinde ve yaratıcı hayalgücünden yoksun çalışma.

10. Bu söz, Etienne Charles tarafından *Renaissance de l'Art français*, Nisan, 1918 adlı kitapta alıntılanmıştır.

11. *L'Art romantique* (Paris: Calmann-Lévy, 1885)'de "L'Oeuvre et la vie d'Eugené Delacroix", p. 13.

12. *Lectures and Notes on Shakespeare and Other Dramatists* (New York: Harper, 1853), p. 54.

13. A.g.e. içinde "Richard Wagner et Tannhauser", p.229

Spinoza'nın neden bir estetik kuramı yok? eyleme erki'nin "gerçek iyiyi" arayışında güzel'in değergesi

A. Baki Güçlü

İlginç olanı insanların estetik diye bir tür bilimleri olması. Az daha estetikle ne denmek istendiğine dair konuşmak isteyecektim.
*L. Wittgenstein**

Güzel üzerine felsefece sorgulamanın tarihi Eski Yunan'a dek gitse de, bir terim olarak estetiğin çok da eskilere uzanmadığı görülür. Nitekim estetik terimi, **Baumgarten**'in *Şiir Üzerine Düşünceler* (1735) adlı yapıtında, birbirinden özce ayrı iki bilgi türü olduğu yönünde bir ayrıma giderken terimi ilk kez günümüzdekine oldukça yakın bir anlamda kullanmıştır. **Baumgarten** us yoluyla, düşüncelerle çalışan mantıksal bilmenin yanma; duyumsama yoluyla, duygularla çalışan estetik bilgiyi koyarken söz konusu terimi türetme gereği duyar. Eski Yunanca'daki "duymak", "duyumsamak", "ilk duyum" anlamlarına karşılık gelen *aisthanomai/aisthesis* sözcüğü ile "var olan karşısında duyarlı olan kişi" anlamına gelen *aisthetikos* sözcüğünden türetilmiş olan estetik terimi, günümüzde uçsuz bucaksız bir anlam genişlemesine uğramış, felsefenin bağımsız bir araştırma alanı konumuna gelmiştir.

* Ludwig Wittgenstein, *Estetik, Ruhbilim, Dinsel İnanç Üzerine Dersler*, der: Cyrill Barret, çev. A. Baki Güçlü, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1997, s.29.

"Sözcük" ile "varlık" arasındaki çağımızın derin var olma uçurumunun henüz tam anlamıyla açılmadığı dönemlerde, *Güzelin Felsefesi* olarak "Güzel nedir?" sorusu temelinde "salt güzelin doğası"nı kavramak için yürütülen estetik araştırma, özellikle on dokuzuncu yüzyılda sanat kuramlarının gelişmesiyle birlikte başka sorunlara da yanıt arar olmuştur. Tarihte geçen estetik tartışmalarına şöyle bir bakınca, estetiğin yanıt aradığı belli başlı üç sorun öbeği olduğunu görüyoruz. Her biri kendi başına ayrı bir soruşturma izleğine karşılık gelen bu sorun öbekleri en yalın biçimde şöyle sıralanabilir:

(1) Sanat yapıtlarıyla, dünyayla, doğayla ilişkiye geçerken "estetik tutum", "estetik deneyim", "estetik yaşam" diye kendine özgü bir eylem, davranma ya da yapıp etme kipi; daha da önemlisi bu özgül kipin yöneldiği "estetik nesne" diye özgül bir nesne türü var mıdır, varsa nasıl vardır?

(2) Sanat yapıtlarının değerlendirilmesi, yorumlanıp anlaşılması için birtakım estetik yargılarda bulunabileceğimiz nesnel "ölçütler" ya da "ölçünler" var mıdır, varsa nelerdir?

(3) Tarih boyunca dolaşımda bulunan "güzel", "çirkin", "imgelem", "yaratıcılık", "uyum", "oran", "bakışım" gibi estetik yönelimli birtakım kavramların anlamları, değergeleri, işlevleri nelerdir; en önemlisi de "bilgi"yle, "doğru"yla ya da "hakikat"le bir ilintileri var mıdır, varsa ne(ler)dir bunlar?

Felsefe tarihine bakıldığında, bu anadamar sorularla birtakım başka izleklerin kimileyin çeşitli sorucuklara bölünerek, kimileyin de birtakım değişik sorunlara bürünerek dolaştıkları da açıktır. Gelgelelim yukarıda sıralanan belli başlı soruların, kimi filozofların düşüncelerinde ya hiçbir yeri yoktur ya da varsa bile yok denecek kadar az ve önemsizdir yerleri. **Descartes, Locke, Berkeley, Husserl** gibi kimi filozoflarınsa sanat ile güzel üzerine neredeyse hiçbir söz etmemiş olmaları yabana atılmaması gereken bir olgudur. **Spinoza** da pek çok bakımdan bu öbeğe giren filozofların başını çekiyor.[1] **Spinoza** ile diğer filozofların, estetik ile sanat felsefesinin en temel konularına dahi uzak durmayı yeğlemeleri, kimileyin de bu konulara yok sayıcı bir tutumla yaklaşmaları onların kişisel olarak besledikleri düşmanlığın bir sonucu olmasa gerek.[2]

Bu yazıda diğer filozofların görüşlerini bir yana bırakıp yalnızca **Spinoza**'nın estetiğe, güzele, sanata uzak duruşunun, bu konular üzerine düşünmek için pek de gönüllü olmayışının felsefece nedenlerini yine onun felsefe çerçevesinden kalkarak ortaya koyacağız.[3] Kuşkusuz yazı, bu ana amacını açığa vururken, **Spinoza**'nın estetiği yadsımasının felsefece birtakım temelleri olduğunu varsayıyor, bunların da yapıtlarında söylediklerinden çıkarılabileceğini savlıyor. Yazı boyunca **Spinoza**'nın "dizgeci" bir düşünür olmasına karşın neden dizgeli bir estetik kuramı olmadığının felsefece nedenlerini araştırıyoruz.[4] Araştırmamızda bir yandan **Spinoza** felsefesinin özniteliklerini sergilerken, diğer yandan da söz konusu felsefenin *telos*'unu, yani "gerçek iyiye (*verum bonum*) ulaşma izlecesi"nin başlıca gereklerini belirginleştirmeye çalışacağız. Araştırmamız sonucunda, **Spinoza** felsefesi "gerçek iyi"ye ulaşıp ona katılma gibi sonul bir felsefe ereği güttüğünden, bu ereğe ulaşmak için de belli bir kavrayış konumu ile belli bir "eyleme erki"nin zorunlu olduğunu bildirdiğinden, özü gereği estetiğe yabancı, güzele, sanata, sanatçıya tavrının da pek dostça olmamasının kaçınılmaz olduğunu göstereceğiz.

Spinoza'nın estetik üzerine düşüncelerine ilişkin tüm açımlamalarımızı, yukarıda sıralanan soru öbeklerinden üçüncüsünde dile getirilenler doğrultusunda yapacağız. Açımlamalarımızda, ilk iki öbekte dile getirilen soruların, olanaklıkları tanıtlanmadan,

gerçek birer soru olarak felsefece yasallıkları temellendirilmeden yanıtlanmaya girişilmiş "yönsüz" ya da "yanıtlı" sorular oldukları gerçeğine dikkat çekeceğiz. Böylece, **Spinoza** felsefesi açısından bakıldıkta, günümüzün pek çok estetik araştırmasının yanıtlamaya giriştiği olanaklı estetik sorusunun, üçüncü soru göz ardı edilerek yanıtlanmaya çabalanan *saymaca* sorular oldukları açık kılınmış olacak. [5]

I

Spinoza'nın hemen tüm yazılarında, sanat ile güzel konularına yönelik kısa, bölük pörçük, kestirmeden söylenmiş, sonuna dek götürülmemiş sözlerle karşılaşıyoruz. Daha ilk bakışta bu sözlerin pek de önemli olmadıklarını, felsefece dikkate değer bir derinlik taşımadıklarını kolayca ayırt edebiliriz. Yapıtlarının çeşitli yerlerinde söylenmiş bu sözlerden, bırakın kendi içinde tutarlı bir estetik kurama ulaşmayı, böylesi bir kuramın geliştirilmesine esin olacak izler bulmak dahi çok olanaklı görünmez. Kuşkusuz, oldukça geçerli bir nedeni vardır bunun. Nitekim, estetiği ilgilendiren konular üzerine **Spinoza**'nın *olumsuzlayıcı vargıları* tek tek kovuşturulacak olursa, bunların belli başlı konulardaki temel öğretilerinin en doğal sonuçları olduğu görülecektir. Üstelik söyledikleri, söylediklerinden daha ötesini söylememeyi yeğlemesinin kimi ipuçlarını da sunar niteliktedir. Bu saptamamız doğrultusunda temel bir kavrayış edinmek için, önce Spinoza'nın estetik, sanat ve güzel üzerine çeşitli yapıtlarında söylediklerine değinelim.

Spinoza, yapıtlarının çeşitli yerlerinde söylediklerinin hemen hiçbirinde güzeli güzel olarak kavramaya çalışmıyor, güzeli güzel olanda aramıyor, güzelin estetik ya da sanatla ilintisini kurma gereği de hiç duymuyor. Sözgelimi, *Tractatus Politicus* adlı yapıtında, erkeklerin kadınlara yönelik duygulanımının gerçek doğasını kavramak amacıyla verdiği açıklamadan güzel kavramına karşı takındığı genel tutumu seçebiliyoruz. **Spinoza**, erkeklerin kadınları temelde "şehvet duygulanımı (tutkusu-düşkünlüğü)" (*affectu libidinis*) yüzünden sevdiklerini, bunu da tutup kadınların "güzellikleri"ne (*pulchritudine*) bağladıklarını yazıyor. (*TP*, Bölüm III, 360) [6]

Kuşkusuz **Spinoza**'nın başka yerlerde söyledikleri çok daha felsefece söylenmiş sözlerdir. Bunlar arasında önemlilerinden biri, *Ethica*'nın I. Bölüm'ünün Ek bölümcesinde, sonul nedenlerin eleştirildiği yerde geçer. **Spinoza** burada, "güzel" ile "çirkin"in de aralarında olduğu "iyi", "kötü", "düzen", "karmaşa", "sıcak", "soğuk" gibi insanların çoğunluk doğal şeylermiş gibi anlayıp öyle de kullandıkları pek çok "yerleşik kavram"ın, "şeylerin doğasını kavramamaktan", "anlık yerine imgelemi öne almaktan" kaynaklandığını savlar.[7] Oysa bu kavramlar gerçekte "imgelemi çeşitli biçimlerde etkileyen imgeleme kiplerinden başka bir şey değillerdir."[8] Örneğin, bir cisim sinirlerimizde bir kımıltıya yol açabilir. Bu kımıltı "sağlığa yardımcı olunca, kımıltıya yol açan nesnelere güzel denir; aksi yönde bir kımıltıya yol açanlaraysa çirkin." (*TP*, Bölüm II, 82) **Spinoza** aynı mantığa dayanan bir açıklamayı da, bir şeyi tattığımızda tattığımız şeye neden "tatlı ya da acı", bir şeye dokunduğumuzdaysa dokunduğumuz şeye neden "sert ya da yumuşak" deme gereksinimi duyduğumuzu açıklamak amacıyla verir. Bu türden "duyumsama" ya da "beğeni" bildiren tüm yargılar, ona göre, "insan imgeleminin bir düzenidirler", nesnelerinin kendilerinin değil. (*TP*, Bölüm II, 82) **Spinoza**'nın bir başka yerde, daha bir çarpıcı bir biçimde dile getirdiği gibi, "Güzel öyle hiç de nesnenin bir özelliği değil, nesneyi algılayanın kendindeki bir etkidir." (*TP*, Bölüm IV, 252) Demek ki **Spinoza** felsefesinde,

estetiğin varlık kazanmasını olanaklı kılan *soy kavram* "güzel", bir imgeleme kipinin sonucudur, yoksa anlığın karşısında duranda kavradığı bir "kendinde nitelik" değildir.

Spinoza, "güzel, insan imgeleminin bir sonucudur savını", her etki kendisine yol açan nedene göre değişiklik gösterir, başka başka nedenler başka başka etkilere yol açarlar düşüncesi doğrultusunda temellendirir: "Gözlerimiz" ya da "yaradılışımız" başka başkaysa, birine güzel diye görünen, bir başkasına çirkin; birine çirkin diye görünen, bir başkasına güzel diye görünecektir. (*TP*, Bölüm IV, 252-253) Bu demektir ki doğayla ilişkisi içinde düşünüldüğünde, hiçbir şey kendi başına ne güzeldir ne de çirkin. **Spinoza**, bakandan bağımsız kendinde güzellik diye bir düşünce olamayacağı gerçeğine dayanarak, güzelin hep düşünüldüğü gibi kusursuzluk ile özdeş olmadığını, bu yüzden de bir şeyin "doğasına, gerçekliğine ya da varlığına" dair herhangi türden bir kavrayış sunmayacağı savının altını koyuca çizer. (*TP*, Bölüm I, 165)

Yazışmalar'ında **Spinoza**'nın iki ayrı yerde daha güzel üzerine benzer sözleriyle karşılaşıyoruz. Şöyle diyor **Spinoza**: "Güzellik, çirkinlik, düzen ya da karmaşa kavramlarını doğaya yüklemiyorum. Nitekim şeylere, imgelemimiz dışında, güzel, çirkin, düzenli ya da karmaşık denemez." (*Yazışmalar*, 170) **Spinoza** daha sonra aynı düşünceyi bir kez de doğanın değişik bölümlerinin nasıl olup da bir bütün oluşturduğu sorunu çerçevesinde dile getiriyor. Soruna karşı verdiği temel yanıt şu tümcesiyle anlaşılabilir: "Doğanın bölümleri arasındaki bağlantılar tikel olayların evrensel ve zorunlu yasalara uygunluğudur." (*Yazışmalar*, 170-171) Burada özellikle dikkat edilmesi gereken nokta, doğa yasasına "uygun" olma deyişindeki "uygunluk" kavramının, estetik değer(lendirme) ölçütleri oldukları önkabulü nedeniyle üzerlerine epey bir düşünce üretilmiş olan "uyum"la, "oran"la, "bakışım"la hiçbir ilintisinin olmamasıdır.

Spinoza'nın "doğadaki uygunluk" düşüncesinin altında, doğacı bir evren tasarımı içinde insan ile Doğa/Tanrı arasındaki ilişkiyi nasıl kavradığı yatıyor. Bu ilişkinin en temel özniteliği, Tanrı'nın "arzuyu da, insanın gözlerini de" dünyaya uygun olarak, dünyayı da bunlara uygun olarak yaratmış olmasıdır. (*TP*, Bölüm IV, 252-253) Bu demektir ki, dünya insanın amaçlarına, yararlarına, gereksinimlerine göre tasarlanmıştır. Nitekim doğada hiçbir şeyin bizim kullanımımız dışında olamayacağını kavramaya başladıkça, güzel ile çirkin şeylerin gerçek niteliklerini, eksiklikleri ya da kusursuzlukları doğrultusunda görmeyi bırakıp bunların gerçekte yalnızca bizden, bize yararlı olup olmamalarından kaynaklandığını da görürüz. Dolayısıyla **Spinoza**'ya göre, bir şeye ilişkin olarak güzel ya da çirkin yargısında bulunmak, önü sonu o şeyin bize yararlı ya da zararlı olduğu inancına karşılık gelir.

Açıkça görüldüğü üzere, **Spinoza** hemen hiçbir yerde güzel üzerine görüşlerini, estetiği ya da sanatı temele alarak, özeğe koyarak ortaya koymuyor.[9] Felsefesinin en temel tasarımlarını, "anlık", "doğru", "doğa" üzerine düşüncelerini ortaya sererken, özellikle de bu tasarımların önünde engel diye gördüğü birtakım noktaları açıklarken değiniyor güzele. Kimi başka yerlerde de aşağı yukarı aynı görüşlerin dile getirildiğine tanık oluyoruz.

Sözgelimi, *Ethica*'nın I. Bölümü'nün Ek Bölümce'sinde, anlık ile gövde arasındaki ilişkinin doğası üzerine görüşlerini açık kılarken yine şöyle bir dokunuyor konuya. **Spinoza**, insanların olan şeyleri oldukları gibi anlamayı beceremediklerini, gövde ile anlığı sanki birbirinden büsbütün ayrıymış gibi kavradıklarını, sırf bu yüzden de "insan gövdesinin yapısının", sanki "doğadışı ya da doğaüstü" bir ilahi gücün sonucu olduğuna

inandıklarını ileri sürüyor. Daha sonra, *Ethica*'nın III. Bölümü'nde, gövdenin, anlığın buyruğundan ötürü devindiğini ya da durduğunu, gövdeyle ilgili pek çok şeyin anlık öyle istediğinden, onun düşünme sanatından ileri geldiğini öne süren görüşe verdiği ayrıntılı açıklamalarla karşı çıkıyor. (*Ethica*, Bölüm III, Önerme 2) Anlık ile gövde arasındaki ilişkiyi değerlendirişi bağlamında estetiğe bakacak olursak, **Spinoza**'ya göre, "yapıların, resimlerin, bu türden şeylerin nedenlerini açıklamak amacıyla anlığa başvurmak hiç de zorunlu değildir. Bunların varoluşu "yalnızca doğa yasalarından", gövdenin doğasından "anlığın yönetimi olmadan" da çıkarsanabilir. (*Ethica*, Bölüm III, Önerme 2)

Spinoza'nın siyaset üzerine yapıtlarında, özellikle siyaset ile etik ilişkisi temelinde düşünürken, "sanatlar ile bilimler" üzerine verdiği kısa açıklamalara rastlıyoruz yine. *Theological-Political Treatise* adlı yapıtında, sanatların da bilimlerin de insan mutluluğu ile kusursuzluğu için gerekli olduğunu (*TPT*, Bölüm III, 73); özgürlüğün de bunların hakkını vermek için zorunlu olduğunu söylüyor. (*TPT*, Bölüm III, 243) *Political Treatise* adlı yapıtındaysa, bilimlerin de sanatların da en iyi, özgür bir cumhuriyette yeşerebileceğini dile getiriyor. Ancak buradaki temel derdi yine aynı: Mutluluk ile özgürlüğe ulaşmada yararlı olan elde ne varsa değerlendirilmelidir. Sanat da işte bu en yüce iyiye ulaşma yolunda insana yararlı olması ölçüsünde, diğer yararlı şeyler arasında bir şeydir, daha ötesi değil.

Açıkça görüldüğü üzere, **Spinoza** tüm bu dile getirişlerinde, güzel sanatları düşünmekten öte, amacı insanın gündelik yaşamsal gereksinimlerini karşılamak için nesneler üretmek olan *düzenekli* sanatları düşünüyor. Bu yüzden yapıtlarındaki sanat görüşlerini güzel sanatlar estetiği üzerine söylenmiş diye almak yanıltıcıdır; çünkü **Spinoza** hemen hiçbir yerde düzenekli sanatlar ile güzel sanatlar arasında bir ayrıma gitme gereği duymuyor.

II

Yukarıda belli ölçülerde değindiğimiz, genelde güzel üzerine, özeldeyse estetik ile sanat üzerine görüşlerini temel alarak, **Spinoza**'nın neden bir estetik kuramı geliştirmek gibi bir amaç gütmediğini, felsefesinin temel noktalarında biraz daha derinleşerek irdeleyelim. **Spinoza**'ya göre, sanat yapıtları özel bir varlık alanı oluşturmazlar. Bu nedenle onları salt fiziksel nesneler diye, diğer tüm nesneler gibi birtakım fiziksel yüklemleri olan kendilikler diye görür. Bu anlamda yapay nesneler ayrı bir nesne ulamı olarak görülemezler, yalnızca doğal fiziksel nesnelerin bir değişkesidirler. Varoluşları da, özellikleri de aynen diğer fiziksel nesnelerin varoluşları ile özellikleri açıklanırken olduğu gibi, ancak uzamlı nesnelerin konu olduğu evrensel, nedensel yasalarla açıklanabilir.

Bu açıdan bakınca, yapay bir nesne, örneğin bir oturak ya da yontu belli amaçlar için, bu belli amaçları kavrayıp yerine getirebilen bir kimsece, bir sanatçı eliyle yapılmıştır. Bir başka deyişle, yapay nesnenin doğası onu yapan sanatçının amacına bağlıdır, yani yapanın doğasından kaynaklanır. Örneğin, oturağın amacı, üzerine oturulmasıdır, bir yontunun amacıysa yontusu olunan şeyi resmetmektir. Dolayısıyla, yapay bir nesnenin yapay bir nesne olarak kendine özgü doğasının tastamam bir betimini vermek için, yapay nesnenin yapılış amaçlarına yönelik birtakım varlık yüklemlerine başvurmak zorunludur. Ne var ki, **Spinoza** baştan beri belli bir amaca yönelik olarak gerçekleştirilen bütün eylem biçimlerini de, belli bir amaca yönelik tüm açıklama biçimlerini de reddetti-

ginden, doğallıkla geleneksel yapay nesne ile doğal nesne ayrımını da, yapıntı bir insan tasarımı diye göreceği sanatçı nitelemesini de reddedecektir. Dolayısıyla **Spinoza**'ya göre, neden/etki doğrultusunda açıklanabilecek belli bir amaç taşıyan hiçbir insan eylemi olmadığından, yapay nesne ile doğal nesne ayrımının metafizik açısından hiçbir değeri yoktur.[10]

Tıpkı sanat yapıtlarının ayrıcalıklı, diğer varlık ulamlarına indirgenemeyen bir öznitelikleri olduğunu savlayan görüşü reddetmesinde olduğu gibi, "güzel", "düzen", "oran", "uyum", "bakışım" gibi temel estetik terimlerinin gerçek birer varlık ulamları olduğu ya da hiç değilse nesnelerdeki belli özelliklere karşılık geldiği önkabulünü de reddedecektir. Bunlar, daha önce de belirttiğimiz gibi, ona göre daha çok "imgelem kipleri", anlıklarımız ile gövdelerimizdeki eylemlerden kaynaklanan görüntülerdir. Kendilerine kaynaklık eden nedenlerin değişmesine bağlı olarak değişirler. Birine güzel görünen bir başkasına çirkin görünür, çünkü iki ayrı anlık bundan, başka başka biçimlerde etkilenirler. Bu anlamda bir nesneye güzel derken onun kendiliğini betimliyor değilizdir, onun bizde bıraktığı etkiyi, duygulanımı, izlenimi dile getiriyoruzdur. Demek ki ne güzel, ne de çirkin nesnel, değişmez, saltık felsefe ulamları değillerdir. Güzel gerçek bir varlık yüklemi olmadığından, olduğu gibi olan dünyanın açıklanmasında bir değeri olmayacağı gibi, gerçek iyiye ulaşma yolunda bir değergesi de olmayacaktır.

Bu noktada doğacılık öğretisine başvurmak bir parça daha aydınlatıcı olabilir. Doğacılık (*naturalizm*), en genel anlamda, var olan her şey doğadır savıyla özetlenebilir. Doğacılık bu ilksavdan da göründüğü üzere güçlü bir "indirgemeci" öğe içerir. Söz konusu öğreti gündelik deneyimde temel diye görünen özniteliklerin, bu öznitelikleri taşımayan birtakım doğadışı betimlerle ya da birtakım doğaüstü açıklamalarla yerlerinin değiştirilebileceği düşüncesine bütünüyle karşı çıkar. Bu karşı çıkışı nedeniyle, doğacılığın, dünyanın varlığının kuruluşunda kendine özel yerleri bulunan ulamlar olarak sanat ile güzeli varsayan, estetik diye özel bir felsefe alanı olduğunu öngören metafizik tasarımı asla tanımayacağı açıktır. Bu yüzden **Spinoza** bütün bir doğa tasarımını, açıklamasını, kavrayışını insan eylemleri ile bu eylemlerin yarattığı nesneleri birbirlerinden ayırmadan verir. Doğacılık sanat yapıtlarının fiziksel-doğal hiçbir nesneye indirgenemez oldukları gerçeğine dayanarak metafizikçe hiçbir değergeleri olmadığını savunur. Kısaca söylendikte, insanlar da sanat yapıtları da olanın, olmakta olanın, özce temel yapıtaşları değillerdir, olamazlar da.

Şu ana dek söylediklerimizden çıkarsanacağı üzere, sanat ile güzel ancak imgeleme, duyulara göründüğü biçimiyle-kadarıyla dünyayla ilgilidirler. Bu yüzden de **Spinoza**'nın sürekli us (*ratio*) ile anlığın (*intellectus*) lehine bunları yermesinde şaşılacak bir şey yoktur. **Spinoza**, felsefesine baştan sona egemen olan us ile anlığın, imgelem ile duyular üzerindeki üstünlüğünü hem metafizikçe hem de felsefece bir sava dayandırır. Bu sava göre gerçeklikle, doğrulukla ya da hakikatle ancak düşünce yoluyla ilişkiye geçilebilir. "Usçuluk" ya da "anlıkçılık" bu bakımdan **Spinoza**'nın etik anlayışına baştan sona içkindir. Daha açık söylemek gerekirse, "özgürlük", "erdem", "mutluluk" gibi başlıca ahlak ülküleri kendilerine ancak us yoluyla ulaşılabilen ülkülerdir. Yalnızca us insana, özgür, erdemli ve mutlu bir yaşamın yolunu açabilir. **Spinoza**'ya göre bu yolda yürümenin biricik koşulu, usun duygular üzerindeki egemenliğini olumlamak, bundan başka "gerçek iyi"ye giden bir yol tanımamaktır.

İşte tam bu noktada durup sormak gerekiyor: Duyguların imgelem alanına ait olma-

sının ne sakıncası vardır? **Spinoza** bu sorunun yanıtını "edilgenlik" kavramına başvurarak verir. Bir şeyi imgelerken, belli duygular yaşarken kendimiz dışındaki şeylerden etkileniriz. Dışımızdakilerin etkisi altında kalarak var olmaksa, kendimizi sınırladığımız, edilgen olmaya teslim ettiğimiz anlamına gelir. Bunun tam tersine, düşündüğümüzde ya da us yürüttüğümüzde ise kendi kendimizin egemenliği altındayızdır, yani *etkin* bir var olma kipi içindeyizdir. İmgelem, duygu, arzu kaynaklı tüm yaşantılar insanı edilgen bir duruma düşürdüklerinden, insanın güçten düşmesine ya da "gerçek iyi"ye ulaşma yolunda yürüyebilmenin vazgeçilmez koşulu, kişinin "eyleme erki"ni aşama aşama yitirmesine yol açarlar.

Bunun önünü almanın tek yolu, insanın duyguları üzerinde egemenlik kurması, onları denetlemesini bilmesi, arzuları eyleme dökebilmesi kısacası bir "duyma ustası" olmasından geçer. (Karş. *Ethica*, Bölüm V, Önerme 3, Not) Bunu da ancak us ile anlık gerçekleştirebilir. Amaç insanın kölelikten kurtulması, acıdan sıyrılmasıysa, bu amaca ulaşmak insanın sanattan da, güzelden de, onların yol açtığı olumsuz etkilerden de uzak durmasıyla; estetik diye özel bir felsefe alanı olduğu varsayımıyla o alanda us yürütmekten vazgeçmesiyle olanaklıdır.

Açıkça görüldüğü üzere, **Spinoza** usçu etik öğretisini hep usçu metafiziğiyle temellendiriyor. Us ile iyi arasında kurulan bu özsel bağı düşününce, nasıl yaşamamız gerektiği sorusunun yanıtı doğrudan doğruya doğruluk nedir sorusuna verdiğimiz yanıta bağlı olduğu açıktır. Her iki durumda da us ile anlık bize doğruyu verirken, imgelem ile duyular yanlışa götürürler. (*Ethica*, Bölüm II, Önerme 17; ayrıca karş. Önerme 35 ile) **Spinoza** için bizi özgürleştirecek olan da insanı iyi kılacak olan da yalnızca doğrudur, doğruyu ise bize ancak us ile anlık verir.

Tüm bu olumsuz görüşlerine karşın, **Spinoza** sanat ile güzele sınırlı da olsa bedenin sağlıklı olması bakımından bir değer yüklediğini söyleyebiliriz. Olumsuz duygulara, zararlı duygulanımlara karşı şunları söyler:

> Bilge bir adamın, derim ki, ölçüyü elden kaçırmadan kendini güzel yemeklerle, güzel içeceklerle, güzel kokularla, güzel [*amaenitude*] yeşilliklerle, süslenmeyle [*ornatu*]; müzik, spor, tiyatro gibi insanların birbirlerini yaralamadan yararlanabileceği bu türden öteki şeylerle, yenileyip onarması ayrılmaz bir özelliğidir.[11]

Yukarıdaki açıkça sergilenen tasarım doğrultusunda, **Spinoza** "İnsan Bedeninin" başka başka doğalardaki yeni, çeşitli besinlere durmadan gereksinim duyan pek çok değişik parçadan oluştuğunu söyler. Bedenin yenilenmesi demek, kavrama yetisinin de yenilenmesi anlamına geldiğinden oldukça önemlidir; "çünkü bu yolla anlığın dünyada olan bitenleri anlama yetisi gelişir..." (*Ethica*, Bölüm IV, Önerme 45, Sonurgu 2, Not) Bu ise doğal olarak sanat ile güzelin özce bir değeri olmadığını, yalnızca araçsal bir görevi yerine getirdiklerini gösterir. Doğrudan doğruya bedeni etkileyerek, bedenin sağlığını koruyup sürdürerek anlığın doğru işlemesine, yani anlama yetisini geliştirmesine katkıda bulunurlar. Demek ki usun duygulara karşı verdiği savaşta sanat ile güzel ancak ikincil değerde bir ödev üstlenirler. Sanat yapıtları yaratmak, güzel şeyleri dolaysızca deneyimlemek özgürlüğü, kesintisiz bir mutluluğa ulaşma ödevinin özsel bileşenleri,

olmazsa olmaz öğeleri değillerdir, olamazlar da.

İmdi, özellikle estetik yaşantıdan yola çıkarak, estetiği temellendirirken bir de "haz" açısından bakalım filozofun görüşlerine. **Spinoza**'ya göre, sanat yapıtları ile güzel şeyleri deneyimlemekten kaynaklanan *haz*, iyi yaşam yolunda değerli şeyler kılmaz onları. **Spinoza**, hazzı, eyleme gücündeki artış doğrultusunda betimlese de (*Ethica*, Bölüm III, Önerme 11, Not), ona göre, anlığın eylemleri ancak ve ancak "yeterli idealar"dan doğarlar. (*Ethica*, Bölüm III, Önerme 3) Arzular ile diğer duygulanımlar yetersiz, birbirine karışmış idealardır. (*Ethica*, Bölüm IV, Önerme 3, Tanıt) Bu yüzden "doğru hazlar" *İnsan Anlığının İyileştirilmesi Üzerine* adlı yapıtının daha ilk tümcelerinde söylediği gibi anlığın yapıp ettiklerinden doğan düşünsel hazlardır.[12] Burada **Spinoza** "gerçek iyi"yi, insanların pek çoğunun pek çok durumda en üstün iyiler diye anladığı "zenginlik"ten, "ün"den, "bedensel haz"dan keskin çizgilerle ayırır. (GII, 5-6) İyi olduğu sanılan bu şeyler yanıltıcıdır, çünkü "yok olabilen şeylere duyulan bir sevgiye" (GII, 7) karşılık gelirler. Bu yüzden gelip geçici şeylere duyulan sevgi de gelip geçici olmaya yazgılıdır. Bunun tamı tamına karşısında duran "gerçek iyi" bengisel, başsız sonsuz bir şeyin sevgisi olduğundan "kalıcı", "yok olmaz", "sonsuz"dur. Gelip geçici olmayan salt mutluluğu yalnızca anlık yaşantısı sağlayabilir, çünkü sonsuz olanla ilişkiye ancak anlık geçebilir, ona erişebilir, sonunda da ona katılabilir.

Spinoza için bu olanağı keşfedip gerçekleştirmek adına yürümeye başlamak o yolu yürüyen kişiye dayanılmaz bir "kendinden hoşnutluk" kapısını da aralayacaktır. Bu hoşnutluğu yaşamanın, sanat yapıtları ile güzel şeylerin bizde yol açtığı haz duygulanımı karşısında ezici bir üstünlüğü vardır. Böylesi bir hoşnutluğu bir kere olsun yaşamış olan kimse, zaten bu hazzı bırakmamak amacıyla gerçek iyinin yolunda yürüyüşünü sürdürmek için gereken tüm ödevleri yerine getirmekle yükümlü olduğunun ayırdına varıp ona göre eyleyecektir. (GII, 5) İmgelemin deneyimlediği dışardakinden gelen hazza kapılmayacak, düşünsel hazdan başka bir haz biçimini tanımayacaktır.

Sanat yapıtları ile güzel şeylerin yol açtığı deneyimin önemsiz olduğu vargısını değerlendirirken değinilmesi gereken son bir nokta da, **Spinoza**'nın "gerçek iyi" önünde yerine getirmeyi zorunlu bir ödev saydığı, insanın yoluna çıkan engeller olarak gördüğü duygulardan nasıl olup da sıyrılacağı konusudur. Burada **Collingwood**'un bu konuma karşıt bir konum olarak ortaya çıkan görüşlerine başvurmak daha aydınlatıcı olabilir. **Collingwood**, **Spinoza**'nın görüşlerinden destek almaya çalışırken, **Spinoza**'nın "yeterli idealar öğretisi"nin, anlığın zararlı duygulardan (arzulardan) kurtulma ödevini yerine getirmede sanatın çok önemli bir işlevi olduğu görüşünü desteklediğini öne sürüyor.[13] **Spinoza**'nın, anlığı, etkinlik olmayıp bir edilgenlik olan imgelemden özellikle bütün bütün ayırmış olmasını bu yüzden anlamlı bulduğunu söylüyor.[14]

Spinoza'nın duygu metafiziği açısından, bir duygudan sıyrılmanın ilk, temel, ana koşulu önce duygunun ayırdına varmak, duyumsananın nasıl bir duyumsama olduğunu açık seçik kavramaktır. Bir duygu tam olmasa da ayırdına varıldığında, o kişi artık hasta olmaktan kurtulup taşıyıcı olma konumuna geçer. Anlık yaşadığı duyguların kaynağını açık kıldıkça, bilincine vardıkça kendi üzerinde gittikçe artan bir denetim edinir, eyleme erkini arttırır. Peki bu dile getirip açık kılma ya da bilincine varma edimi nedir, nasıl gerçekleştirilir?

Collingwood, bunun bir yolunun sanat yapıtları yaratmak, bundan kaynaklanan hazzı deneyimlemek olduğunu savlıyor. **Collingwood** dile getirilmemiş, bilince çıkarılma-

mış bilinçdışı duyguların egemen olduğu bir anlığı, duygularını tanımayan, duygularından bihaber hastalıklı bir anlık, aklı karışık bir kafa diye görüyor. Sağlıklı ya da "doğru bilinç" duygularla karşılaşma, onlarla yüzleşme, onlarla çarpışıp alt etme erkini kendisinde bulan anlıktır diyor.[15] **Collingwood**, ayrıca gerek bedenin gerekse anlığın sağlıklı bir yaşam sürebilmesi için gereken "doğru bilinci" kimsenin **Spinoza**'dan daha iyi ortaya koymadığını ekliyor. Bunun için gösterdiği neden, **Spinoza**'nın "yetersiz duygulanım idealarının özce anlığı yanlışa düşürdüğü ya da anlığın işleyişini bozduğu görüşü. Ne var ki **Collingwood, Spinoza**'nın "yeterli idealar" düşüncesini bir duygunun dile dökülmesi ya da bilincine varılması diye anlarken fazlaca ileri gidiyor. Öyle ki **Spinoza** için, yeterli bir idea bilinçten çok daha fazlasına karşılık gelir. Bütünüyle anlığın bir ürünüdür, bir şeyin nedenini, o şeyin doğasını tam tamına bilmeye denktir. Oysa **Collingwood** bir duyguyu dile dökmekle ya da bilincine varmakla daha çok yaşanılan duygunun farkına varmayı anlıyor. **Spinoza** içinse duygu zaten duyguya yol açan şeyin doğasını, yani duygunun nedenini anlayamamaktan, açıklayamamaktan ileri gelir. Bu bakımdan da **Spinoza** açısından sanatın asli işlevi; duygunun nedenini bilmek olmadığı gibi, ne sanat yapıtı yaratmak ya da yaratılmış bir sanat yapıtını deneyimlemek, ne de yetersiz, karışık idealarının (arzuların) yeterli idealara (eylemlere) dönüştürülmesidir. Tam tersine sanat yapıtları açığa çıkardığı duygularla, sanatçının karışık idealarının insanın anlığına bulaşmasına, deneyimleyenin de anlığının karışmasına aracılık eder.

Gördüğümüz üzere, **Spinoza** için sanatın ya da güzelin arzuları denetlemekte, yönetmekte, dönüştürmekte sağıltıcı hiçbir işlevi yoktur. Bedensel sağlığın korunup sürdürülmesinde yardımcı bir rol üstlenmekten öte bir değerleri yoktur. Bu yardımcı rolünden ötürü de ne güzel ile girilen ilişki ne de sanat yapıtlarıyla kurduğumuz deneyim sağlıklı ya da mutlu bir yaşamın özsel, olmazsa olmaz bir öğesi değildir.

III

Bu yazıda göstermeye çalıştığımız doğruysa, **Spinoza**'nın felsefece temel konumu -bir yanı usçuluğa diğer yanı doğacılığa yaslanan- bırakın estetik için taslak düzeyinde felsefece bir izlence olanağı sunmayı, estetiği bir felsefe izleği olarak önemsemek için dahi hiçbir girişime olanak tanımaz. Dolayısıyla bu çerçevede güzel diye **Platon**'dan bu yana peşinde koşulan güzellik, gerçek bir değer olmadığından şeylerin nesnel, saltık bir özniteliği de olamaz.

Bilindiği üzere, usçuluk, şeylerin doğasını yalnızca düşünme yoluyla (imgelemle ya da duyular yoluyla değil) bilinebileceği anlamına gelir. Yine de, sanat ile güzelin, felsefenin gerçek birer araştırma izlenceleri olamayacakları vargısını çıkarmak için bu öğreti, kendi başına yeterli değildir diye karşı çıkılabilir. **Spinoza**'nın felsefe savları etikle ayrılmaz bağı içinde düşünülecek olursa, bu savların estetik açısından sonuçları da açıklık kazanacaktır.

Daha önce de gördüğümüz üzere, usçu etiğe göre, imgelemle, duyularla çepeçevre kuşatılmış bir yaşam, kaynağı dışarısı olan, dışardaki şeylerin yol açtığı duygulara köle düşmenin, eksikli bir yaşamın, kısacası var olma erksizliğinin kaynağıdır. İyi yaşam buna göre duyguların yönetiminin ele geçirilmesinden geçer, bu da ancak eyleme erkinin arttırılmasıyla gerçekleştirilebilir. Gelinen bu nokta, aynı zamanda **Spinoza**'nın baştan sona estetiği reddetmesini zorunlu kılan bir noktadır.[16] İyi yaşam usun yaşamıyla özdeş-

leştirildiğinde, bu yolla us da duyguya karşıt bir konuma yerleştirildiğinde, sanat ile güzelin bırakılması felsefece zorunlu bir ödev olarak görünecektir. Estetik deneyim denilen deneyim kipi; insanın en yüksek, en derin ilgileriyle ya ilintisizdirler ya da onlara zarar verirler.

Spinoza felsefesinin "doğruluk", "bilgi", "anlık" tasarımları, bırakın estetik için felsefece uygun kimi temeller sunmayı, estetiğin baştan sona reddedilmesi gibi kolay kolay kabul edilemeyecek bir felsefe konumuna götürmesi zorunludur. Görünen o ki, estetik diye ayrıca bir felsefe dalı temellendirilebilmesi için gereken bir sanat ya da güzel felsefesi olanağı ancak Spinozacı usçu-doğalcı metafiziğin, reddedilemiyorsa bile yeniden yapılandırılması ile olanaklıdır.[17] Böyle bir yeniden yapılandırma hiç kuşkusuz **Spinoza**'nın asla kabul edemeyeceği bir girişimdir.

1. Felsefe tarihini sırf böylesi bir öbeklendirme doğrultusunda okumak ilk bakışta ilginç görünebilir. Ancak kimi filozofların asıl kaygıları bile olmayan bir ortak sorunlar demeti doğrultusunda öbeklemek onlara yapılacak bir haksızlık olabilir. Bunun başlıca kanıtı, yan yana dahi duramayacak birtakım filozofları aynı öbeğe yerleştirirken ortaya çıkacak felsefece sorunlara bakarak verilebilir. Sözgelimi böylesi bir ortak sorunlar temelinde, Hegel ile Schopenhauer'un aynı düşünme öbeğinin birer üyesi olduklarını düşünün bir!

2. Spinoza'nın tarihte yazılmış ilk, ayrıca da en önemli yaşamöyküsünün yazarı Colerus, Spinoza'nın resim yapmadaki becerisinden, hatta kendi portresini çizdiğinden söz eder. Bkz. *The Life of Spinoza by Colerus*, (London: Kegan Paul&Co., 1880), s.417

3. Spinoza'nın estetiğe karşı olumsuz bir felsefe duruşunu simgelemesi, felsefe tarihinde diğerleri arasında bir "ilkörnek" oluşturmakla birlikte, Spinoza'nın felsefece duruşunun, estetiğe karşı olumlu düşünceler sergilemeyen diğer tüm filozofları bütün bütün bağlamayacağı açık olsa gerektir.

4. Yine de böyle bir olanağı şimdilik koruyup kollamak adına şu önkoşulu belirtmekte yarar var: Spinoza'dan bir estetik öğretisi çıkacaksa, geleneksel anlamda olmayan, kökten yeni bir estetik olacaktır bu.

5. Spinoza'nın "olanaklılık", "zorunluluk", "olanaksızlık" ulamlarını betimleyişini anımsatmak isterim. Spinoza'ya göre bir şeyin doğasını bilmekle edinilen bilgi zorunlu bilgidir. Yani zorunluluk, neyin zorunlu olarak olması gerektiğine karşılık gelir. Olanaksızlık ise bir şeyin doğası bilindiğinde neyin olamayacağının bilgisidir; bu yüzden olanaksızlık ulamı ilkece zorunluluk ulamından çıkarsanır. Oysa olanaklılık, hem zorunluluk hem de olanaksızlık bilgisi eksikliğine denk düşer. Daha açık söylemek gerekirse, zorunlu olup olmadığı bilinmeyen, dolayısıyla da olanaksızlığı kestirilemeyen bir bilgisizlik durumunun adıdır olanaklılık.

6. Konuyla ilgili olması bakımından ayrıca bkz., Spinoza'nın cinsiyet, "evlilik", "dış görünüş" (*forma*) üzerine düşüncelerine. (*Ethica*, Bölüm IV, Ek.)

7. Bu noktada Spinoza'nın, Us'un "evrensel kavramları" dediklerini anmak yararlı olabilir. (*Ethica*, Bölüm II, Önerme 40, Not 1) İdealar imgelemle biçimlenen "yerleşik kavramlar"dan ayrılsalar da, imgelerin idealara dönüşüp dönüştürülemeyeceği önemli bir sorun olarak çıkar karşımıza. Burada Spinoza'nın bu dönüşüm olanağını yalnızca "iyi" ile "kötü" gibi ahlak kavramları için olumladığına dikkat etmek gerekir. Sözgelimi, "Biz bir şeye onu arzuladığımız, istediğimiz, dilediğimiz için iyi diyoruz, yoksa o şeyi iyi saydığımız için arzuluyor, istiyor, diliyor değiliz," (*Ethica*, Bölüm III, Önerme 9, Not) der. Kendi "iyi" betimi ise şöyledir: "İyi ile bize yararlı olduğunu şekinlikle bildiğimizi anlıyorum." (*Ethica*, Bölüm IV, Tanım 1) Ne var ki, Spinoza'nın metinlerinde aynı ayrımın "güzel" ile "çirkin" gibi estetik kavramlar için çizilmediğini görüyoruz.

8. *Kip* sözcüğünün anlamına ilişkin bir açıklama yararlı olabilir. Kip en temel anlamıyla bir şeyin olma,

gerçekleşme biçimini, nasıl olup bittiğini, kısacası var olma durumunu gösterir. Sözgelimi "düşünme kipleri" deyişi düşünmenin hangi koşullarda olabildiğini, düşünmenin nasıl olanaklı olduğunu, olanaklı düşünme durumlarını imler.

9. Geç olmadan, Spinoza'nın sanat (*ars*) sözcüğüyle on yedinci yüzyılda dolaşımda olan, bugün bizim güzel sanatlar diye anladığımızı anlamadığını belirtmek gerek. Bu yüzden, Spinoza'nın sanat üzerine söylediklerinin önemli bir estetik değeri olduğu vargısı tez elden çıkarılmamalıdır.

10. Spinoza'nın "uyurgezerler" ile "insan yeteneği" arasında kurduğu benzerliğin bir değişkesi olduğunu söyleyebiliriz bunun. Uyurgezerler "duyumsuz" olduklarından "bedenlerinin devinimleri" anlıklarının edimleriyle açıklanamaz; bunun yerine, diğer beden devinimleriyle açıklanmalıdır bunlar. Aynı biçimde, sanatçıya da yaptırıp ettikleri istencine, ereğine başvurmadan açıklanamayan bir uyurgezer diye bakılabilir. Bak. (*Ethica*, Bölüm III, Önerme 2, Not) Aslında Spinoza'nın bu düşüncesi, bir istenç ediminin, bir eylemin "sonul" değil, "etkin" nedenidir görüşünün doğal bir uzantısıdır. (*Ethica*, Bölüm I, Önerme 32, Not 2)

11. Spinoza için, bütün duygular (*affectus*) tutku oldukları, tutkuya dönüştükleri sürece zararlıdırlar insana. Etkin ile edilgin duygular arasında bir ayrıma gitse de (*Ethica*, Bölüm III, Önerme 57, Not ile *Ethica*, Bölüm III, Önerme 58), çoğunluk bu ayrıma çok büyük bir önem yüklemeden bütün duyguları tutku diye görmekten yanadır.

12. Spinoza düşünsel hazları diğer bütün hazlara üstün görür; öyle ki düşün erinin yaşamı, en yaşamaya değer yaşam biçimidir. Bak. Spinoza'nın tam da bir Spinozacı gibi dile getirdiği savına: "Bir duygu (*affectus*) anlığın düşünebilmesine engel olduğu sürece kötüdür yalnızca, ya da zararlı." (*Ethica*, Bölüm IV, Önerme 26 ile Bölüm IV, Önerme 27) Kısaca söylendikte, edilgen duyguları etkin duygulara dönüştüren anlaktır (intellectus) (*Ethica*, V, Önerme 10, Tanıt)

13. R.G. Collingwood, *The Principles of Art*, Oxford: Oxford University Press, 1938.

14. a.g.y., s. 176

15. a.g.y., s. 224

16. Gelgelelim kimi düşünürler, "gerçek güzel"in anlayışımızı geliştirdiğini, Spinozacı anlamda anlığın var olan her şeyin bir, tek olduğuna yönelik düşünsel sezgiyi insana verebileceğini savlamaktadırlar. Ancak Spinoza'nın kendi metinlerinde genel felsefe dizgesi ile metafizik ereği açısından böylesi önemli bir savı temellendirebileceğimiz bir düşünceye rastlamıyoruz.

17. Bu noktada, Spinoza ile Spinozacı düşünme geleneğinin "edilgenliği" usdışılıkla, bilisizlikle, kafası karışıklıkla bitiştirmesi; etkinliği de ussallıkla, doğru düzgün düşünmeyle, karışıklıklardan arınmış bir kafayla bitiştirmesi üzerine gitmek önemli görünüyor. Tam anlamıyla yapısökümcüler için biçilmiş bir konu!

KAYNAKÇA:

Spinoza, *Törebilim*, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea Yayınevi, 1996

Spinoza, *İnsan Anlığının İyileştirilmesi Üzerine*, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea Yayınevi, 1997

Kavrayış Gücünün Gelişimi, çev. Can Şahan, İstanbul: Kuram Yayınları, tarihsiz

Spinoza, "Correspondences", *Works of Spinoza*, cilt II, çev. R.H.M. Elwes, New York: Dover Publications, 1951

Spinoza, *Tractatus Theologico-Politicus* ile *Tractatus Politicus*'a yapılan tüm göndermeler şu yapıta: *Spinoza: The Political Works*, çev. A.G. Wernham, Oxford: Oxford University Press, 1958

"İnanç bağımlılığı" üzerine

Hüseyin Batuhan

Sigara ve kahve tiryakiliği ile alkol ve uyuşturucu bağımlılığından sık sık söz edildiği halde, "inanç bağımlılığı" diye bir şeyden bahsedildiği hemen hiç duyulmamıştır. Oysa beynimiz de gerek pratik, gerekse teorik hayatımızla ilgili bazı inançlara bağımlılık derecesinde alışabilmekte ve bir defa içli dışlı olduğu bu inançlardan bir daha vazgeçmeye yanaşmamaktadır.

Her bağımlılık belli bir hoşlanma veya zevk alma duygusu ile birlikte gider; bedeni ve ruhi alışkanlıklarımızı kolay kolay bırakamayışımızın önemli bir nedeni bu zevk veya hazdan vazgeçemeyişimizdir. İnsan alkol veya uyuşturucu bağımlılığından kurtulmak istese bile, bu alışkanlık çoğu zaman bu isteğimizden de baskın çıktığı için, bağımlılıktan kendimizi bir türlü kurtaramayız. İnanç bağımlılığının çoğunlukla bilincinde bile değilizdir, olsak bile bundan herhangi bir tehlike beklemediğimiz için ondan kurtulmayı da düşünmeyiz. Tam tersine, çoğu insan bu bağımlılığı bir marifet sanır, neredeyse onunla öğünür. "Bilim ve Şarlatanlık" başlıklı kitabımda, özellikle "Paranormal olaylar" bölümünde nasıl bazı ünlü bilim adamlarının bile "duyarlı" denen, doğa-üstü güçlerle donanmış kişilerin varlığına inandıklarını, kendilerine bu inançlarının temelsiz olduğunu gösteren pek çok kanıt gösterildiği halde inançlarından vazgeçmediklerini anlatmıştım.* Bu konuda iki Amerikalı psikoloğun üniversite öğrencileri üzerinde yapmış oldukları bir deney "inanç bağımlılığı"nın bazen uyuşturucu bağımlılığı kadar "inatçı" olabildiğini ortaya çıkarması açısından son derece ilginç**. Önce bu deneyi özetleyecek, ondan sonra da "inanç bağımlılığı"nın sanıldığından da yaygın bir olay olduğunu, bazan bilim

* Bk. H.B. "Bilim ve Şarlatanlık", "Paranormal Olaylar,"ss... YKY, dördüncü baskı:1997, İst.

** Bk. Barry Singer ve Viktor A. Benassi: "Fooling Some of the People All of the Time", "Science confronts the Paranormal" adlı derleme, Prometheus Books, New York, 1986. Ss. 57-64.

adamlarını bile tutsak ettiğini göstermeye çalışacağım.

Deney kısaca şöyle: Master öğrencileri arasında hem yetenekli bir aktör, hem de "amatör" sihirbaz olan **Craig Reynolds** adında bir genç vardır. Araştırmacılar, maksatlarının ne olduğunu açıklamadan, bu gençten içinde ESP (duyum-dışı algılama) ve PR (ruh gücüyle eşyayı etkileme- pyearnesis-) numaralarının yer aldığı bir sihirbazlık programı hazırlamasını rica ederler. Araştırmanın yapılacağı sınıfların öğretmenlerine deneyin amacı konusunda bir şey çıtlatılmaz; sizin anlayacağınız burada "çift kör" (double-blind) denilen bir deney söz konusu.

Yalnız ilk sınıf öğretmenlerinden **Craig**'i öğrencilere şöyle tanıtmaları rica edilir.

"Bugün **Craig Reynolds** adındaki bir master öğrencimizin size bir gösteri yapmasına izin vermiş bulunuyorum. Kendisi "paranormal" veya "psişik" denilen yeteneklerle yakından ilgileniyormuş. Bir zamanlar kendi paranormal yeteneklerini geliştirmeye çalıştığı anlaşılan **Craig**, sizlere bu yeteneklerini sergileyip bu konudaki görüş ve tepkilerinizi öğrenmek istiyor. Gerçi ben **Craig**'in veya herhangi bir başkasının bu tür yetenekleri olduğundan emin değilim, ama böyle bir gösterinin ilginizi çekebileceğini düşündüm ve kendisine "olur!" dedim. Şimdiye kadar gelmiş olması gerekirdi, ama nedense biraz gecikti. Durun bakayım, gelmiş mi?"

Öğretmen dışarı çıkar ve biraz sonra yanında **Craig**'le birlikte döner. Deneyciler **Craig**'e –herhalde "duyarlı" izlenimi versin diye- erguvan kırmızısı bir cüppe giydirmişlerdir; ayaklarında sandaletler vardır. **Craig** önce öğrencilere numaralarını değerlendirmeleri için boş kâğıtlar dağıtır, ama neler yapacağı konusunda herhangi bir açıklamada bulunmaz; sonra sınıf öğretmeninden gözlerini sıkıca bağlamasını, bu arada da isteyen öğrenciden üç haneli on adet rakamı bir kâğıda yazıp kendisine vermesini rica eder. **Craig** aslında bunlardan her birini doğru okuma yeteneğine sahiptir, ama araştırmacıların tavsiyesine uyarak, sadece 4-5 tanesini tümüyle doğru, üç tanesini yarı doğru okur, geri kalanları ise yanlış okur.

Bunun ardından **Craig** sınıftan bir kız seçip tam karşısına oturtur, kollarını kendisine doğru uzatıp yumruklarını sıkmasını ister, sonra da oradaki bir kültabağından bir miktar sigara külü getirilmesini rica eder. **Craig** külleri kızın ellerinin üstüne sürer ve iyice gevşeyip konsantre olmasına ve maddi varlığından sıyrılmaya çalışmasını söyler. Sonra kızın elleri üzerine sürmüş olduğu külleri bir mendille silkeler ve ellerini sınıfa doğru açıp göstermesini ister. O zaman bir kısım sigara külünün kızın avucunun içine geçmiş olduğu görülür.

Son numara olarak **Craig** paslanmaz çelikten yapılmış sert bir çubuğu sınıfta gezdirerek onu bükmeyi denemelerini ister. Kimse bükemeyince çubuğu alıp parmak uçlarıyla hafifçe tutar ve işaret parmağıyla hafif hafif okşamaya başlar, bu arada sınıfın kendisiyle birlikte –ritmik bir şekilde- "bü-kü-lü-yor!" diye tekrarlamasını ister. Birkaç dakika sonra çubuk elinde yumuşayıp 60 derecelik bir dirsek oluşturmuştur. **Craig** çubuğu incelemeleri için tekrar sınıfta dolaştırıp gene bükmeyi denemelerini isterse de, kimse bunu başaramaz.

Craig aynı gösteriyi bir başka sınıfta da tekrarlayacaktır. Yalnız bu sınıfta öğretmenin **Craig**'i öğrencilere şöyle tanıtması tembih edilir. (Öğretmen de deneyin ne maksatla yapıldığını bilmemektedir.):

"Bugün **Craig Reynolds** adındaki bir master öğrencimizin size bir gösteri yapmasını kabul etmiş bulunuyorum. Kendisi *sahne sihirbazlığı* ve *gözboyacılık* numaralarının

psikolojisi ile ilgileniyormuş. **Craig** bana bir zamandır kendisinin de bu tür birtakım numaralar geliştirdiğini ve sizin fikir ve tepkilerinizi öğrenmek için bir gösteri yapmak istediğini söyledi. Bunun sizin de ilginizi çekeceğini düşünerek kendisine "olur!" dedim. Nedense biraz gecikti. Durun, bir bakayım, gelmiş mi?.."

Öğretmen çıkar ve biraz sonra **Craig**'le birlikte döner. **Craig** bu defa da ilk sınıftaki numaralarını tekrar eder. İki deney arasındaki tek fark birincisinde **Craig**'in "paranormal" yetenekleri olan (hiç değilse olduğunu sanan) bir "duyarlı" diye, ikincisinde ise marifetlerini geliştirmeye çalışan bir "amatör" gözboyacı diye takdim edilmesi. Aslında **Craig**'in gösterileri yüzyıllardır tekrarlanan, hatta çocuklara sihirbazlık öğretmek için yazılmış kitaplarda yer alan gözboyacılık numaralarıdır. **Craig** öğrencilere izlenimlerini dağıttığı kâğıtlara yazmalarını söyleyip sınıftan çıkar.

Araştırmacılarımız bu kâğıtları okuduklarında iki büyük süprizle karşılaşırlar: 1) Her iki sınıfta da öğrencilerinin 2/3 kadarı **Craig**'in bir "duyarlı" olduğu inancına kapılmışlardır: 2) Bu inanç yalnız yaygın değil, üstelik kuvvetli bir duygu yüklüdür. Bazı öğrenciler kâğıtlarına şeytan çıkarma ve taşlama ile ilgili bazı sözler doldurmayı bile ihmal etmemiş. **Craig**'in "duyarlı" diye tanıtıldığı ilk sınıfta öğrencilerden %18'i korktuklarını ve duygusal bir sarsıntı geçirdiklerini, büyük bir kısmı da dehşet ve hayret içinde kaldıklarını belirtmiş. Araştırmacılar kendilerinin de hazır bulundukları iki deneyde bazı aşırı davranışlara tanık olmuşlar. Özellikle **Craig**'in öğrencilere koro halinde "bü-kü-lü-yor!" dedirttiği seansın ortalarında sınıfı müthiş bir heyecan kaplamış: Donuk gözlerle, ağızları açık, sandalyelerinde kazık gibi oturuyorlarmış. Çubuk bükülünce de "vay canına!" diye mırıldanmışlar. "Ders bitti" dendikten sonra da yerlerinden kıpırdamamışlar: Kimi boş gözlerle önüne bakıyor, kimi başını sağa sola sallıyormuş. Bu arada birkaç öğrenci heycanla yerlerinden fırlayıp **Craig**'in yanına koşmuş ve bu tür yetenekleri nasıl geliştirebileceklerini sormuşlar. Araştırmacılara bakılırsa, o anda **Craig** öğrencilerden giysilerini parçalamalarını, yahut kendisine para atmalarını, hatta yeni bir "tarikat" kurmalarını istemiş olsa, bazıları istenenleri hemen yapmaya hazırmış!

Basit bir amatör gözboyacının lisede iyi-kötü bilim öğrenimi görmüş, üstelik psikoloji öğrenmek üzere üniversiteye gelmiş öğrenciler üzerinde üstün paranormal yetenekleri olan bir "duyarlı" etkisi yapabilmiş olması araştırmacılarımız üzerinde tam bir şok etkisi yaratmış olmalı ki, denemelerine biraz daha devam etmeleri gerektiğine karar vermişler.

İlkin araştırmacılar da, **Craig** de deneyin yapıldığı sınıflara giderek oradaki öğrencilere gerçeği bütün ayrıntılarıyla anlatırlar: Bütün gördükleri göz-boyacılık numaralarından başka bir şey değildir! İkinci olarak, deneye yeni birtakım şartlar eklerler. Deneyin yapıldığı sınıflarda öğretmenlerin öğrencilere **Craig**'in kimliği hakkında verilen bilginin bazılarınca iyi duyulmamış veya anlaşılmamış olduğu ihtimalini göz önünde tutarak, üç yeni birinci sınıfta öğretmenler dersin başında öğrencilere "duyarlı" ile "göz-boyacı" (sihirbaz) arasındaki ayrımı iyice açıklarlar ve söylenenleri iyi anlayıp anlamadıklarını denetlemek için anlatılanları hemen bir kâğıda yazıp yorumlamalarını isterler. Elde edilen sonuçlardan öğrencilerden hemen tümünün söylenenleri anladıkları ve "sihirbaz" ve "duyarlı" (psyehic) sözlerini doğru tanımladıkları anlaşılır.

Son bir tedbir olarak, araştırmacılar öğretmenlerin **Craig**'i tanıtırken onun bir "duyarlı" *olmadığına* öğrencileri ikna etmek için onlara neler söyleyebileceklerini düşünmüşler. Bu amaçla iki yeni sınıfta **Craig**'in "duyarlı" olmadığını vurgulamak için öğret-

menlerin onu tanıttıktan sonra şu sözleri ilave etmelerini istemişler: "Gerçi **Craig** gösterisinde insanların aklından geçenleri okuyabilirmiş gibi görünüp birtakım paranormal (psyehic) yetenekler sergileyecektir, ama **Craig**'in bu tür yetenekleri yoktur, dolayısıyla göreceklerinizi göz boyama numaralarından başka bir şey değildir. Böylece "sihirbazlık", "numara", "gibi görünme" deyimleri açıkça tam altı defa tekrarlanır.

Ne var ki, bu ek açıklama paranormal yetenek inancının biraz azalmasına yol açar, ama bu inanç hiçbir zaman %50'nin altına düşmez. Öğrencilerin çoğunluğu **Craig**'in bir duyarlı olduğunda ayak diretir! İster inanın ister inanmayın! Bu sonuç da araştırmacılarımızı yıldırmaz, olup biteni tam anlamak için, bu defa yeni bir ilk sınıf psikoloji öğrencileriyle bir sürdürme (follow-up) denemesi yapmaya karar verirler. Bu aslında bir ankettir: Önce bir kâğıda **Craig**'in o zamana kadar ne tür işler başardığı birer birer yazılır ve öğrencilere bütün bu anlatılanlardan ne gibi bir sonuç çıkardıkları sorulur: **Craig**'de paranormal yetenekler var mıdır, yoksa? Öğrencilerden %58'i onda bu tür yetenekler olduğundan emin gibidir; bu sonuç onların daha önceki inançlarıyla örtüşmektedir. Ankette sordukları ikinci soru da şu: **Craig**'in yaptıklarını herhangi bir göz-boyacı da yapabilir mi? Hemen bütün öğrenciler bu soruyu "evet" diye cevap vermişler. Sordukları üçüncü soru şu: Kendilerinin vermiş olduğu bu olumsuz bilginin ışığı altmda **Craig**'in gerçek bir duyarlı olduğu yolundaki değerlendirmelerini gözden geçirmeyi düşünür müsünüz? İçlerinden sadece bir ikisi buna "evet" diye cevap verir, böylece **Craig**'in paranormal yeteneklerine inananların oranı %55'e düşer.

Araştırmacılar bu defa da öğrencilere şunu sorar: **Craig**'inkine benzer numaralar yapıp da "duyarlı" olduklarını iddia edenlerden kaçı size göre gerçekte göz-boyacılık yapıyorlardı? Cevap: Bunların en azından dörtte üçü yalan söylüyorlar. Bu olumsuz cevap üzerine bir defa daha **Craig**'le ilgili değerlendirmelerini gözden geçirmeyi düşünüp düşünmedikleri sorulur. Bu defa da birkaç kişi "evet" der ve böylece **Craig**'in "duyarlı" olduğuna inananların oranı %52'ye düşer.

Özetlemek gerekirse: Öğrenciler başlangıçta **Craig**'in paranormal yetenekleri olduğundan emin gibidirler, ama bunun hemen arkasından bu yargılarıyla çelişen cevaplar veriyorlar ve bundan hiç rahatsız olmuyorlar. Bu sonuca bir anlam veremeyen araştırmacılarımız başka öğrencilerle de yukarıdakilere benzer deneyler yapıyorlar, ama sonuç üç aşağı beş yukarı aynı oluyor!

Demek ki insanoğlu bir inanca angaje oldu mu, kendi kendisiyle çelişkiye düşmek pahasına da olsa, o inançtan bir daha yakayı kurtaramıyor. Araştırmacılar ister istemez soruyorlar: "Biz insanlar bu kadar akılsız mıyız?" "Evet," diyorlar, yenilerde yapılan birçok psikolojik araştırmanın ortaya koyduğu gibi, alternativ hipotezler veya ihtimaliyet içeren en basit bir kavramsal sorunla karşılaştığımızda, mantıklı düşünme yeteneğimizi yitiriyoruz. Bir defa yanlış bir hipotezi seçtik mi, sorunun çözümüyle ilgili ipuçları veya doğru olan hipotez burnumuza dayatılsa bile, ilk hipotezimizden öldürseler vazgeçmiyoruz.

Bana kalırsa, **Singer Benassi**'nin yaptıkları deneylerin bu şekilde sonuç vereceği önceden tahmin edilebilirdi. Neden mi? İnsanlar binbir çeşit sihirbazlık numaraları seyrederler, ama kendileri birer göz-boyacılık numaraları olduğunu bildikleri halde, **Uri Geller** gibi eski bir profesyonel gözboyacı sahneye çıkıp benzer numaraları tekrarladığı halde, bunların basit birer numara olmadığını, kendisinin onları paranormal yetenekleri sayesinde gerçekleştirdiğini söyleyince, onun dediklerine inanıvermiyorlar mı? Gerçi örne-

ğimizde **Craig**'in "duyarlı" mı, "göz boyacı" mı olduğu açıkça belirtilmiyor, hatta garip giysileri ile bu nokta kamufle edilmeye çalışılıyor, ama araştırmacılarımızın da belirttikleri gibi, bu denemelere katılan öğrencilerden çoğu bazı insanlarda paranormal yetenekler olduğuna zaten inanıyorlarmış, bir deyime bu tür bir inanca "şartlandırılmışlar", **Craig**'in numaralarını seyredince de "demek söylenenler doğruymuş" deyip, ondan sonra aksi doğrultuda yapılan bütün açıklama ve uyarıları kulak ardı etmişler. Sonradan bunun böyle olduğunu kendileri de söylemiş.

Bu deney ve testlerden ne gibi bir sonuç çıkarabileceğimize gelince: Bu herhalde pek iç açıcı bir sonuç olmasa gerek, zira insanoğlunun bazı şeylere ne kadar kolaylıkla inanıverdiğini ve bir defa inandığı şeyden bir türlü vazgeçmek istemediğini ortaya koyuyor. Deneyde *psikoloji* öğrenmek amacıyla üniversiteye gelmiş gençlerin kullanılmış olması insanın aklını ve mantığını kullanmakta ne kadar zorlandığını göstermesi bakımından umut kırıcı. Unutmayın ki, o yaşlar insan zekâsının en uyanık ve kıvrak olduğu yaşlar. İnsanı büsbütün karamsarlığa sürükleyen bir şey de, bazen ünlü bilim adamlarının ve **Conan Doyle** gibi son derece zeki bir insanın bile en olmayacak inançlara kendilerini kaptırabilmeleri ve bu inançlardan vazgeçmemek için sonuna kadar direnmeleri.* Korkarım, bir alkoliği, hatta uyuşturucu bağımlısını tedavi etmek, herhangi bir akıl-dışı inanca angaje olmuş birisini o inançtan vazgeçirmekten belki çok daha kolay. İnanç bağımlılığı az çok herkeste olsa gerek, ama bazı insanlarda *akut* denecek kadar şiddetli seyrediyor. En akut biçimleri de "özlemsel düşünüş"ten kaynaklananlar olsa gerek.

İnsanoğlunun günlük pratik yaşamı korku, kaygı, güvensizlik duygularıyla arzu, umut ve özlemlerinin sürekli savaşı içinde geçer. En güçlü duygu şüphesiz ölüm korkusudur, bu nedenle insanoğlu karamsarlığa kapılmamak için "ruhun ölümsüzlüğü" inancına sarılmıştır. Bu belki en tipik "özlemsel düşünüş" örneği. İnsan yalnız ölüm korkusunu değil, her türlü kaygı ve güvensizlik duygusunu yenmek için *dini* icat etmiş olsa gerek. Zira doğa da, öteki insanlar da durmadan bireyin hayatını tehdit eder, böylece onda genel bir güvensizlik duygusunun doğmasına yol açarlar. Deprem, açlık ve salgın hastalıklar kadar hırsızlık, eşkiyalık, adam öldürme ve savaş da insanda büyük bir güvensizlik yaratır. İşte bu güvensizlik duygusu hiç değilse insanın toplumda güven içinde yaşamasını sağlayacak bir ahlak sistemi aramasını zorunlu kılmıştır. Siyaset ve ekonomi de sonuçta insanın güvenli bir ömür sürmesini, hatta mutlu olmasını sağlamaya yönelik inanç sistemleridir.

Burada inançların hep *pratik* bir amaca yönelik olduklarını görüyoruz. Ancak arzulanan veya özlenen amaca nasıl varılacağı konusunda fikirler değişiyor. Buddha'cılıkla Tao'culuk veya Musevilik, Hıristiyanlık veya Müslümanlık arasındaki ayrımlar da buradan doğuyor. Yalnız değişmeyen bir şey var, o da insanların bir defa bağlandıkları dinden, ahlak, siyaset veya ekonomi sisteminden bir daha uzaklaşmamak istemesi! Bu bir ölçüde insanın teorik (bilimsel) inançları için de geçerli. Demek ki, insan bir defa içli-dışlı olduğu, özümsediği, benimsediği inançlardan bir daha kopmak istemiyor. Bunun alkolizmden veya uyuşturucu bağımlılığından ne farkı var? Bu bağımlılığın insanları bazen

* "Bilim ve Şarlatanlık" adlı kitabımda bu konuyu uzun boylu irdelediğim için, ilgi duyanlara bu kitabı okumalarını salık veririm.

intihara kadar sürüklediği son yıllarda birçok defa belgelenmedi mi?*

İnsanlardan bir bölümünün dini inançlara bağımlı kalmasını hiçbir şüphenin bu inançları sarsmamasını ancak bu inançların onlarda büyük bir "mutluluk umudu" uyandırmasıyla açıklamak mümkün.** Gerçi tek-tanrılı dinlerde cehennem korkusu da var ama cennete girme umudu bu korkuyu kolayca bastırabiliyor. Herhalde çaresizlik durumunda insanın yardım dileyebileceği bir Tanrı'nın var olduğuna inanması bile yeterince teselli verici olsa gerek. İnsanoğlu genellikle mutluluk vadeden her şeye inanmaya teşne. Oysa bu tür vaatlere kapılmayacak kadar kuvvetli karakterlere nadiren rastlanmaktadır.

Ben bazı totaliter ideolojilere inananlarda rastlanan bağımlılığı da büyük ölçüde buna yoruyorum. Bilindiği gibi, faşizm olsun, Nazizm olsun, Komünizm olsun, milyonlarca insanın büyük bir coşkuyla bu ideolojilere bağlanmasına yol açmış ve bir de bağlananlar da gördükleri ve duydukları en korkunç işkence, kovuşturma ve yok etme olaylarına rağmen bu bağlılıklarından vaz geçmemişlerdir. Nazilerin Yahudilerle siyasi karşıtlarına reva gördükleri insanlık-dışı muameleleri bizzat yakından görmüş olanlar bile –Nazi ideolojisine can ve yürekten bağlı oldukları için- ya bunları görmezden gelmiş, ya da onları kurbanların kötülüğüne yorarak haklı göstermeye çalışmışlardır. Nazi ideolojisine bağımlılığın son derece tipik bir örneği, bir ara "**Hitler**'in günlükleri" diye piyasaya sürülen, ama kısa süre sonra "sahte" oldukları anlaşılan yazıların, bütün karşıt belgelere rağmen, gerçek oldukları konusunda eski bir parti üyesi hanımın ayak diretmesidir. Bu hanım **Hitler**'in büyük bir kurtarıcı olduğuna inandığı ve bu nedenle ona karşı büyük bir hayranlık duyduğu için, **Hitler**'i olumlu yönleriyle tanıtan bu kitapların sahte olabileceğine ihtimal veremiyormuş ve bir gün bunu kanıtlayacağını iddia etmekten geri kalmamış. Aynı şekilde, **Stalin** öldüğü zaman Rusların büyük çoğunluğu mateme bürünmüş ve **Stalin** döneminden hoşnut oldukları anlaşılan bu gibiler onun arkasından sıcak göz yaşları dökmelerini, diktatörün muarızlarına reva görmüş olduğu işkencelerin hikâyeleri engellememiştir. İnanç bağımlılığının nerelere kadar varabileceğini gösteren çok tipik bir örnek de **Soljenitsin**'in "İvan Denizoviç"te söz ettiği kadın: Bu yeminli Komünist Gulak'ta ömür boyu küreğe mahkûm edilmiş olduğu halde rejimi, dolayısıyla **Stalin**'i suçlamaktan kesinlikle kaçınmış, başına gelenleri KGB ajanlarının işgüzarlığına yormuştur. İşin çok daha ilginç yanı, Marxçı ideolojiye angaje olmuş çoğu entelektüelin Komünist sistem çöktükten sonra da kabahati ideolojilerine değil, kötü uygulanmış olmasına yormuş olmalarıdır.

Ahlak alanında inanç bağımlılığının bazen ne büyük facialara yol açabildiğini anlamak için, bundan beş yıl önce Colmar'da yaşayan bir Türk işçi ailesinin, Fransız arkadaşlarıyla gezip tozuyor diye 15 yaşındaki öz kızlarını kendi ağabeyisine boğdurtmalarını hatırlamak yeter. Bir genç kızın yabancı erkeklerle arkadaşlık etmesini büyük bir ahlaksızlık sayan bu insanlar böylece ailenin namusunu temizlediklerine inanıyordu. Bu tür

* Yirmi yıl kadar önce Güyana'da Amerika'dan göç etmiş bir tarikatın bütün üyeleri, Jim Jones adındaki tarikat şefinin emriyle intihar etmişti. Benzer bir olay da birkaç yıl önce İsviçre'de yaşandı. Teksas'ın Waco kasabasındaki olaylar da buna benziyor.

** Nitekim fareler üzerinde yapılan bir deney bu düşüncemi belgeliyor: Bir farenin beynindeki haz merkezine bir elektrot yerleştirilmiş ve elektrodun bir ucu farenin bulunduğu kafesin içindeki bir kola bağlanmış, öyle ki fare tesadüfen bu kola dokununca geçen küçük bir elektrik akımı farenin beynindeki haz merkezini uyarıyor ve bu şekilde farenin büyük bir haz duymasını sağlıyor. Zamanla bunun farkına varan fare sürekli kola basıyor, bu nedenle getirilen yiyeceklere dokunmaz oluyor ve sonunda açlıktan ölüyor.

bir davranışın biraz daha hafif bir biçimine baş örtüsü takmakta ayak direten ve bu yüzden bazen cinayet işlenmesine bile neden olan kız öğrenci, öğretmen, avukat, savcı ve doktorlarda rastlıyoruz. Gerekçesi "Kur'an öyle emrediyormuş!" Ama asıl neden, Kur'an'ın Tanrı tarafından "vahyedilmiş" bir kitap olduğuna, dolayısıyla Tanrı'nın bütün buyruklarına harfi harfine uyulması gerektiğine olan inanç.

İnanma bağımlılığına ekonomi teorilerinden herhangi birini benimsemiş olanlarda bile rastlamak mümkün. Elbet bir insan bu konuda üretilmiş olan teorilerden herhangi birini ötekilere tercih edebilir. Bunda o kişinin mizacı başta olmak üzere, bilgisiyle kültürünün payı vardır. Ama bir insan sadece ve sadece kendisinin tercih ettiği öğretinin doğru olduğunu düşünürse, o da "inanma bağımlısı" olmuş demektir. Bunu o kişinin seçmiş olduğu öğretinin tartışılmasına bile katlanamayışından anlayabilirsiniz.

Bu tutuma bazen bilim adamlarında da rastlanması bazılarına şaşırtıcı gelebilir, oysa bunda şaşılacak bir yan yoktur, zira bir fikirle uzun süre içli-dışlı olmak kişiyi bazen onunla bağdaşmayan bir fikre karşı antipati beslemeye götürebilir. Bunun en ilginç ve o derece şaşırtıcı örneği, **Einstein**'in Kuvantum Teorisi'nin atom-altı dünyada *indeterminizm* (belirlenemezlik) egemen olduğu fikrine hayatının sonuna kadar karşı çıkmış olmasıdır. Bugün bütün fizikçilerce kabul edilen **Heisenberg**'in belirsizlik ilkesine rağmen, **Einstein** ilerde bu dünyada da determinizmin geçerli olduğunun kanıtlanacağı yolundaki umudunu yitirmemiştir. Bilim adamları şüphesiz duygularını işe karıştırmamaya çalışırlar, ama nihayet onlar da insandır ve bütün duygularından kurtulmalarını beklemek insan psikolojisini anlamamak demektir. Bunun yeni bir örneğine "soğuk füzyon" teorisi dolayısıyla bir defa daha rastlandı. Nitekim, bu teoriyi çürüten pek çok deney yapıldığı halde teorinin sahipleri iddialarından bir türlü vazgeçmediler.

"İnanç Bağımlılığı"nın –her bağımlılıkta olduğu gibi- alışkanlıkla yakın bir ilişkisi olduğu apaçık: Bir fikrin doğruluğuna kuvvetle inanmış olan bir kimse onun yanlış olabileceğine razı olmak istemiyor. Hele fikir "özlemsel düşünüş"ün ürünü ise, ondan kurtulmak çok daha güç. **Randi**'de bunun "gülünç" denecek kadar aşırı bir örneğine rastlıyoruz.* **William Miller** adındaki bir tarikat şefi, uzun hesaplardan sonra, 21 Mart 1843 ile 21 Mart 1844 tarihleri arasında kıyamet kopacağını haber vermiş, ama ne yazık ki, bu tarihler arasında kıyamet kopmamış. Bunun üzerine **Miller** yaptığı hesapları bir daha gözden geçirmiş ve bazı düzeltmeler yaptıktan sonra kıyamet gününü 22 Ekim 1844 tarihine kaydırmış. Müritleri toplanıp o gün kıyametin kopmasını beklemişler ,ama – tahmin edileceği gibi- şefin kehaneti gene fos çıkmış. Bunun üzerine sadece birkaç kişi tarikatı terk etmiş, ama hepsi değil. Aradan bunca yıl geçtiği halde, kıyametin "yakında" kopacağını bekleyen milyonlarca insan olduğu anlaşılıyor. Bugün bunlar *Seventh-Day Adventist* veya *The Adventist Christian* diye anılıyorlarmış. **Randi** buna benzer daha bir sürü örnek veriyor, ama benim "kaçıklar"la kaybedecek zamanım yok. "İnanç bağımlılığı"nm insanı nerelere götürebileceğini anlamamız için et yememeye ve alkollü içki kullanmamaya yeminli insanlar olduğunu hatırlamanız yeter. *Dinî inanç* bağımlılığı olduğu gibi, *tıbbî* inanç bağımlılığı da var. Tıp bilimi bu tür inançları doğrulamadığı halde, sağlıklarına aşırı derecede önem veren bazı kişiler şarlatanların sözlerine kanıp etin de alkolün de sağlık için son derece tehlikeli olduğunda ayak diretiyor. Burada da korkunun işe karıştığı apaçık olsa gerek.

* Bk: James Randi: "Film-Flam", Prometheus Books, Buffalo, New York, 1982, ss. 240 ve devamı.

Ne yazık ki, gerek bazı dinlerin, gerekse bazı totaliter ideolojilerin son derece tehlikeli sonuçlar doğuran bir "inanç bağımlılığı"na yol açtığı bilindiği halde, bu hastalığın tedavisi konusunda fazla bir şey yapılamıyor. İşin daha da kötüsü, inanç bağımlılığının önlenmesi ve tedavi edilmesi gerekli bir *hastalık* olduğu da pek az kişinin farkına vardığı bir gerçek. Bütün dünyada "çevre kirliliği" ve "uyuşturucu bağımlılığı" gibi tehlikelerle bilinçli bir şekilde savaşmaya başlanmış olduğu halde, "inanç bağımlılığı" konusu üzerinde pek fazla durulmuyor, belki de durulamıyor. Bu alanda önleyici tedbir almaktan başka çare de yok gibi. Sizin anlayacağınız, iş sonunda eğitime dayanıyor.

Evet, galiba tek çare, yeni yetişenleri bir tür "aydınlanma" eğitiminden geçirebilmekte. Çocuklara daha en küçük yaşlardan itibaren öyle bir eğitim vereceksiniz ki, önce hiçbir şeye körü körüne inanmaması, bunun için de karşılaştığı her iddianın doğruluğunun yeterince belgelenmiş olup olmadığını araştırması gerektiğini öğrensin. Ayrıca ona özellikle pratik yaşamla ilgili konularda işe duyguların karıştığını, çoğu zaman insanı bu duyguların yanılttığını, dolayısıyla onlara kapılmamaya çalışması gerektiğini anlatmanız, onu her türlü retorik, propoganda ve beyin yıkama girişimlerine karşı uyarmanız gerekecek. Bu arada güvenilir bilgilerin nasıl üretildiğini, herhangi bir iddianın "bilgi" düzeyine ulaşana kadar ne tür sınavlardan geçtiğini –somut örnekler üzerinde- açıkladıktan sonra, en güvenilir bilgiler karşısında bile "şüpheci" bir tutum sergilemek gerektiğini, insanın ancak bu şekilde bir tür "beyin sertleşmesi" diyebileceğimiz dogmacılıktan kurtulabileceğini anlatmak gerekecektir. İnsanları inanç bağımlılığından *kurtarmak* çok zordur, ama onun bu tür bir bağımlılık kazanmasını *önlemek* mümkündür. Ben bunu demokratik bir yaşam sürdürebilmek için de gerekli görüyorum. Bunun için çocuklara baştan beri laik bir eğitim verilmesi şart bence, zira, daha önce de belirttiğim gibi, insanı "inanç bağımlısı" yapan faktörlerin başında "din eğitimi" gelir. Din, özü gereği, hiçbir rasyonel dayanağı olmayan inançlardan oluşur. Küçük çocuklara bu inançları *aşılamaya* yönelik bir din eğitiminin her türlü *şüpheciliği* öldüreceği, dolayısıyla onlarda "inanç bağımlılığı" yaratacağı bence şüphe götürmez. Bunun aksini düşünmek, "abesle iştigal"den başka bir anlam taşımaz.

Bilim derslerinin bile "Kur'an okutulur gibi" okutulduğu bir ülkede çocuklara "zorunlu" din dersleri vermeye kalkmak onların "beyinlerini yıkamak"tan başka bir sonuç vermez. Eğer demokrasiye samimiyetle inanıyor ve onun yaşamasını istiyorsak, -*Cumhuriyet* gazetesinde çıkan bir dizi yazımda da belirttiğim gibi- zorunlu din derslerinin hemen kaldırılması bence şart. Demokrasi inanç bağımlılığından büyük ölçüde kurtulmuş kafaların yaşatabileceği bir yaşama biçimi olduğu için, bilim eğitimini bu bağımlılığın oluşmasına fırsat vermeyecek biçimde yürütmek de şart. Bu nedenle bugünkü eğitim sisteminde köklü değişikler yapmadan demokratik ideolojiyi yaşatmak bana imkansız görünüyor.

Kaygılı: kendisinin celladı

Gabriel Marcel

Térence'ın *Le Bourreau de soi-méme (Kendisinin Celladı)* başlıklı bir komedisi olduğu bilinir. Denilebilir ki bu sözcükler, kaygı duyan kişinin karakterini en iyi belirleyebilecek sözcükler içinde başta gelir. Günlük yaşamda "dertlenmek" fiilini sıkça kullanırız, ama bu fiildeki kendineYönelmişliğe yeterli dikkati göstermeyiz; çünkü "dertlenmek", sahiden de kendi kendine işkence etmektir. Gerçekte hiçbir şey, kendimizi bu paradoks hakkında sorgulamaktan, yani nasıl oluyor da bazı koşullar altında, hem de en etkin biçimde kendi öz düşmanımız oluyoruz sorusunu kendimize sormaktan daha önemli değildir. Bu olabilirlik, ancak yapımıza derinlemesine kök salmışsa var olabilir.

Zaman zaman kaygı ve kuşku arasındaki akrabalık üzerinde durulur. Ama, kendi başına ele alındığında kuşkunun, hiçbir biçimde kaygı olmadığını görmek gerekli. Hatta kuşku, kuşkuculuğuna rahatça yerleşen kuşkucuda keyifli bir görünüme bile bürünebilir. Kuşku ancak, bunaltıcı, hatta işkence edici olduğunda kaygıyla bağdaşır, yani kendini kuşkuya hapsolmuş olarak duyumsamakla kalmayıp ondan kurtulmak için tekrar tekrar çaba gösteren, üstelik bu yöndeki girişimlerinin her biri, gerçekte zincirlerinin daha da sıkılaşmasına katkıda bulunan kişide söz konusu olabilir bu.

Açık ki böyle bir içkonum (disposition), günümüz psikolojisinin içedönüklük olarak adlandırdığına, yani herhangi bir varlığın, dıştaki gerçekliğe değil de kendi kendine dönük olma olgusuna bağlıdır. İlkece denebilir ki - bu sakınımı işin içine dahil ediyorum, çünkü böyle bir alanda ayrıksılar ve aykırılıklar için her zaman yer vardır- eyleme sıkıca bağlanmış bir varlık, demin tanımladığım anlamıyla kaygıya karşı hemen hemen bağışıklık kazanmıştır ve tersine, eylemsizlik kaygıyı körükler. Aynı nedenden uykusuzluk da, kara düşünceler denilen şeyleri geliştirmeye katkıda bulunur. Her şey sanki gerçekten de bunaltıcı düşünceler, kendilerini bize benimsetmek için eylemsizliğimizin onlara bıraktığı serbest alandan yararlanıyormuşcasına olup biter. Aslında burada, kendini ifade etmenin bir ölçüde mitolojik bir biçiminden başka bir şey yoktur, çünkü sonuçta bu

bunaltıcı düşüncelerin bizden bağımsız bir varoluşları yoktur. Onlar, bir biçimde bizim kendimizdir, ama çoğu kez, yaşamın zorunlulukları tarafından geriye itilmiş bir bizdir bu. Yaşam, en kesin biçimde yanıtlamamız gereken çağrılar ve istekler bütününü doğal olarak içerir. Bu yanıtların otomatik bir biçimde gerçekleştiği durumlar ile inisiyatif ya da bulgulama gücü ortaya koymamız gereken durumları ayırmak gerekir. Bu güç ne kadar işliyorsa, kaygı yüzünden kendimizi yabancılaştırma tehlikesine o kadar az düştüğümüzü onaylayabiliriz. Bu bağlamda az kullanılan, "yabancılaştırmak" fiilini burada kasıtlı kullandım. Bunu tamı tamına etimolojik anlamında ele almak gerek. Yabancılaştırmak, yabancı kılmaktır. Kaygı duyan kişi, gerçekten de kendini en yakınlarına bile yabancı kılmaya eğilimlidir; onlarla kendisi arasında gitgide daha aşılmaz olan bir ara açılır. Normal diye adlandırılan durumlardan hastalıklı diye adlandırılan durumlara kesinlikle duyumlanmaz geçişi bu noktada doğal olarak ayırt ederiz. Kaygılı kişi, böyle olduğu haliyle kaçınılmaz olarak güvensiz kişiye dönüşür. Hiç kuşkusuz, önce kendi kendine güvenmez ama kendine olan bu güvensizlik, uzun vadede, başkasına duyulan güvensizliği harekete geçirir. Kendisini sevilmeye layık görmeyen insanın durumunda bu açıkça ortaya çıkar. Böyle bir insan, nasıl olur da karşısındakine esinlendirmeye gücünün yetmeyeceğini düşündüğü duyguların tanığı olarak ortaya çıkan her şeyi şüpheyle karşılamaz? Bu söylediğimin apaçık bir aydınlatması olarak **Henry Bernstein**'ın en iyi oyunlarından birine, *La Galerie de Glaces (Buzlar Galerisi)*'ne başvurulabilir.

Bu açıdan bakıldığında, başkasına duyulan güvensizliğin çoğu kez, kendi bilincine varması zorunlu olmayan belli bir iç güvence eksikliğine bağlı olup olmadığını sormak ilginç olacaktır. Bununla birlikte, bunu en ince ayrıntılarıyla işlemek uygun olur, özellikle de güvence yokluğunu utangaçlık ya da alçakgönüllülük ile karıştırmaktan kaçınmak gerekir. Çoğu kez bu eksikliğin, daha çok çocuklukta geçirilen bir travma sonucunda oluşan ahlaki bir burukluk olarak yorumlanabildiği hemen hemen doğrudur. Bu bakımdan biz, bir çocuğun karşısında, onun hakkında yargıda bulunurken asla yeteri derecede sakınımlı ve özenli olamayacağızdır. Kaygılı birçok kişinin kökeninde, örselenmiş kişi vardır. Bu örselenmenin görünür olmayabileceği ortadadır, özellikle de yarası ne denli yakıcı ise onu saklamaya o derece özen gösteren gururlu bir çocuk söz konusu olduğunda. Zaten, titizlikle konuşmak gerekirse, bu çocuğun, maruz kaldığı utandırıcı davranışın bilincinde olmadığı fazlaca olanaklıdır. Ama burada, bu bilinç teriminin tehlikeli bir biçimde çift anlamlı olduğunu belirteceğim -bu durum tamamıyla genel psikoloji açılımı sunar- ve bu çift anlamlılık bilinçaltı ve bilinçsiz sözcüklerinin kullanımında en sert biçimde tınlar. Bu utandırılmanın ya da psikolojik dilde bu travmanın bilinçli olmayabileceğini söylüyorsam, çocuğun büyük olasılıkla kendine "ben aşağılandım" demeyebileceğini söylemek istiyorum. Her şey pekala, bilincin bütünün değil ama kendine dönük ya da basitçe açık bilincin berisinde olup bitmiş olabilir.

Burada, kaygılı kişinin ruhsal durumunun oldukça önemli olan, ama tek bir yanını değerlendirdim. En basit bir düşünme, kaygının çok çeşitli yönlere yayılmaya elverdiğini gösterir. Örneğin kıskanç bir kişi, kaygı duyan bir kişi olarak ele alınabilir; ve bazı durumlarda aynı şey, cimri için de geçerlidir, her ne kadar cimriliğin kendinde, temel olarak kaygının bulunduğunu söyleyemesek de. Ama ben burada çok özel olarak, zorunlu olandan yoksun kalma korkusuna bağlı olanı düşünüyorum. Böyle örnekler, hep aynı yönde gelişen belli bir düşleyici çoğalmanın kaygıda nerdeyse değişmeksizin oynadığı rolü gün ışığına çıkarmaya yardımcı olur. Öyle sanıyorum ki, bu hastalıklı çoğal-

ma, belli hastalık durumlarında, özellikle kanserli hastalıklarda gözlemlenen anormal doku gelişimiyle abartısızca karşılaştırılabilir. Burada, kaygılı kişinin, çoğu kez nasıl da saplantılı bir kişi olabildiği görülür ve elbette bu kez de, normal olandan hastalıklı olana geçişi seçikçe fark ederiz. Bununla birlikte, burada belli bir paradoksla karşı karşıya kaldığımızı da belirtmeden geçemeyeceğim. Çünkü sonuçta, kaygının her şeyden önce istikrar yoksunluğu olduğunu düşünme eğilimindeydik. Ama nasıl olur da bir istikrarsız, saplantılı birine dönüşebilir? Kuşkusuz bu soruya da, psikolojik gerçekliğin, her zaman olduğu gibi, ilk bakışta inanmaya eğilimli olduğumuz şeyden çok daha karmaşık ve oynak olduğu söylenerek yanıt verilmelidir. Gerçekte, kaygılı olmayan istikrarsızlar var olabilir; bu durumda istikrarsızlık epeyce yüzeysel varlıklarda görülen belli bir hafifliğe bağlıdır. Kaygılı kişi için istikrarsız da denebilirse, bu çok özel bir anlamda, karşı çıktığı bir dengenin yine de arayışında olduğu anlamındadır. Bu çözümleme uyarınca, biz yine, kaygılı kişinin kendi varoluşunu kemiren iççelişkiyi buluruz. Demek ki, kaygılı kişi ile tedirgin kişi arasında mutlak bir ayrımın bulunmadığını ve bulunamayacağını ilkece belirlemek yerindedir. Ruh hastalıkları denilen konuya yönelik geniş kapsamlı geliştirme kısımları ayırmak, buradaki genel niyetime uygun düşmeyecektir. Yine de burada, **Pierre Janet** gibi bir ruh hastalıkları uzmanının bunaltıya ilişkin anlayışını çabucak hatırlamak yararlı olabilir. Kendi nesnel yöntemine sadık olan **Janet**, duyguları daima tutumlar olarak ele almaktan yanadır. "Bunaltı" der, "daima, herhangi bir edim sonucundaki başarısızlık tepkisine eşlik eder ve bu tepki tarafından durdurulan edimin önemi doğrultusunda az ya da çok derin olabilir. Vatan toprağını kurtarmak için büyük bir savaş verdik ve savaş kaybedildi. Askerin hissettiği, ülkenin her insanının hissettiği duygu derin bir bunaltıdır. Bir sınava hazırlandık, kompozisyonlar yazdık, reddedildiğimizi öğrendik: bunaltı. Hasta bir çocuğun başucunda çırpmıyoruz, her şeyi denedik ama ölüm yaklaşıyor, bunalıyoruz." Ama bayan **Juliette Boutonier** ile birlikte dilin burada keskinlikten yoksun olduğu ve örneğin, reddedilen adayın bunaltı değil de üzüntü, aşağılanma, vb. hissettiği düşünülebilir. Bunaltı burada, ancak başarısızlıktan önce ve bu başarısızlığın bir gözdağı olarak boy göstermesi durumunda söz konusu olmuşa benzer. Kendi adaylık anılarımıza yönelirsek, öyle sanıyorum ki, bir çeviri yazılısında ya da çözülmesi gereken bir problem sınavında, henüz çeviriyi ya da problemi başaramamışken, zamanın geçtiğini, kâğıdımızı verme anının yaklaştığını saptadığımızı hatırlarız. Burada özellikli olan, korkulan başarısızlığın yaklaşmasıyla bunaltı duygusunun yaratımında, daralan zamanın oynadığı roldür. Dikkati özellikle bu noktada yoğunlaştırmak gerektiğine inanıyorum. Çünkü bana sorarsanız bunaltı, kendine özgü olanı, başka hiçbir yerde bu denli belirgin bir biçimde ortaya koymaz. Ama, açıkçası bunaltının hiç de kaygı olmadığını da görürüz ya da dilerseniz, bunaltı, kaygının dağınık durumdan içte yoğunlaşan diyebileceğimiz duruma geçerken yöneldiği sınır durumu gibidir.

Burada ruh çözümsel yoruma özgü olanı ve özellikle de bunaltının bireyde, ceninin içinde bulunduğu biyolojik denge durumundaki kopmaya karşılık düşen doğum travmasıyla başladığını öne süren epeyce tartışma götürür fikri bir kenara bırakıyorum. Ne denli ustalıklı olursa olsun bu fikir, hemen hemen mitolojik bir özellik sunar ve her olanaklı doğrulamanın ötesinde yer alır. Bana gelince, ben, kaygının ya da tedirginliğin neye dayandığını anlamayı araştırırken bunu hesaba katmamız gerektiğini düşünmüyorum.

Çeviri: Medar Atıcı

Not: *İnsanca Kaygı* başlığında toplanmış olan bu metinlerin çevirisinde sık kullanılan sözcüklere ilişkin küçük bir sözlük oluşturmanın uygun olacağı düşünülmüştür.

Altüst olma : Trouble

Bilinçaltı: Subconscience

Bilinçsiz: İnconscient

Bunaltı: Angoisse

Dertlenmek (Telaşlanmak): Se tourmenter

İstikrar: Stabilité

İstikrarlı: Stable

İstikrarsız : Instable

Kaygı (Endişe): Inquiétude

Örselenme : Mortification

Saplantı (Takıntı): Obsession

Tedirginlik: Anxiété

Utandırılma (Küçük düşürülme, aşağılanma): Humiliation

Yabancılaştırma: Aliénation

"Felsefeleştirilmiş bir din"in olamazlığı

Kaan Özkan

felsefelogos'un üçüncü sayısında **Nejat Bozkurt**'un "Felsefeleştirilmiş Bir Din Olanaklı Mı?" başlıklı bir yazısı yayımlandı. Daha başlıktan, karmaşık, karmaşık olduğu kadar da yanılgılara açık bir konunun ele alınacağı anlaşılıyordu. Bu bakımdan dikkat çekiciydi. Ayrıca, din ve felsefe gibi düşünce yaşamında ağırlığı olan iki kavramın tartışılmasının hiç kuşkusuz toplumsal bir yanı ve önemi de vardı. Hele hele, tarihin, yaşadığımız şu dönemi düşünülecek olursa.

Yazıyı bu düşüncelerle okumaya koyuldum. Ne var ki çok geçmeden, kafamı bir yığın soru kurcalamaya başladı. Birçok kavramın netleşmeden yazıda yer alması anlatılanların birbiriyle çelişmesine yol açmış, sistemli bir düşünce yapısının da kurulamamasına neden olmuştu. Daha da önemlisi, **Nejat Bozkurt**'un kurduğu bu düşünsel yapı, yazısının sonunda savunduğunun tersine, gerici ve bağnaz bir tutuma yol açabilecek tutamak noktalarını içinde barındırmaktaydı. Ben burada, yazının farklı ve daha tutarlı olduğunu düşündüğüm bir açıdan bakıldığında ne denli olumsuz altbaşlıklar taşıdığını, aynı zamanda yazılanların yer yer kendi içinde nasıl çeliştiğini, metni temel alarak göstermek ve yazılanların, bütüncül bir bakışla yeniden değerlendirilmesini sağlamak istiyorum.

Her şeyden önce, göze ilk çarpan, "felsefeleştirilmiş bir din" kavramı için yazı boyunca dayanak noktaları aranıyor olması. Dolayısıyla, bu zamansız çaba yazıyı çelişkilerden ve güçsüz bir kurgudan kurtaramıyor. Gerek tarihsel anlatımın gerekse kurmaca kavramların yazıda eğreti durması da bundan. Yazı geliştikçe gerekli açılımlar yapılamadığı gibi felsefe dinin içine, yapısına zoraki sokulmaya çalışılıyor. Ama doğaldır ki bu gerçekleşememiş ve "felsefeleştirilmiş bir din" düşüncesi havada kalmış. Sonuca gelindiğindeyse, kestirip atma denilebilecek bir tutumla inanç yerine felsefi akıl konulup yazı bitirilmiş.

Vardığımız nokta açısından **Nejat Bozkurt**'un izlediği yöntem üzerine de bir saptamada bulunmak yerinde olur kanısındayım:

Ele alman konu boyunca izlenen "hem... hem..." tutumu bence yazıyı aksatan tüm çelişkilerin ana kaynağı. Aynı zamanda bu tutum ve çelişkiler konunun üzerinde yeterince düşünülmediği, kavramların belirginleştirilip yerlerine oturtulmadığı, bu yüzden de yüzeysel yargılara varıldığı izlenimini beraberinde getiriyor.

Nejat Bozkurt yazısına "İnanca dayanmayan ussal bir din olanaklı mıdır?" sorusuyla girip ardından da dinin geniş açılı bir tanımını yapmış: "... insanın kutsal saydığı gerçeklikle ilişkisinin çerçevesini oluşturan inançların, öğretilerin, değer yargılarının, davranış kurallarının, tapınma biçimlerinin tümüne birden din diyoruz."[1] Yazar bu tanımlamanın peşi sıra, dinin amacına yönelik bazı saptamalarda bulunuyor: "Dinlerin temel amacı dünyayı açıklamak değil, somut yaşantılardan esinlenerek dünyaya anlam kazandırmak, sonluluğu aşarak sonsuzluğa açılmak, gerçekliğin acımasızlığına katlanmayı öğrenmek; insanın çevreyle baş edebilmesini, kendi varoluşunu omuzlayabilmesini, başkalarıyla birlikte yaşayabilmesini sağlamaktır."[2]

Bence bu tanımlamalardan hareketle, yanıtlanması gereken birkaç önemli soru beliriyor: Birincisi; insan dini kullanarak çevreyle nasıl baş eder? Baş etme bir çabayı gerektirir. Oysa dinler, temelinde durağan olduklarından bu hareketlilik nereden kaynaklanır?

İkinci nokta; başkalarıyla birlikte yaşamak için dindar olmak ya da bir dine mensup olmak mı gerekir? Dinsizler kendi varoluşlarını omuzlayamamakta mıdırlar? Ya da tersi deyişle, her dindar kendi varoluşunu omuzlayabilmekte midir?

Bu sorulardan sonra yazıyı okumaya devam edelim: "... dinin özü vahiydir ve düşünme ile akıl yürütme felsefeye, inanma ile vahiy ise dine özgüdür (...) Dinin temel problemlerini kavrama, açıklama, yorumlama ya da kanıtlamada felsefe varabileceği yere değin gitmek ister (...) Onun görevi anlama, açıklama, çözümleme ve eleştiridir."[3]

Nejat Bozkurt'un burada söyledikleri kendi içinde tutarlıdır. Ancak bu belirlemeler iki paragraf sonra yazılanlarla çelişmektedir: **Hegel**'e "göre 'Felsefe ile dinin içerikleri aynı, amaçları aynı, çıkarları aynıdır... Dini açıklamakla felsefe, kendi kendini açıklar ve kendi kendini açıklamakla da aslında dini açıklamış olur.' Felsefenin dinle özdeş olduğunu savunan bu görüşler temelde **felsefeleştirilmiş bir dinin** (abç.) olanaklılığını dile getirmektedir (...) Oysa biliyoruz ki insanların sorularına dinin verdiği yanıtlar daima toplumun ve dönemin bilgi, uygarlık ve kültür durumuna bağlıdır."[4]

Önce paragrafın ilk kısmından başlayalım: Burada "felsefeleştirilmiş bir din" kavramıyla neyin anlatılmak istendiği ortaya çıkıyor (daha doğrusu ağızdan kaçıyor), ki aslında **Hegel**'in sözüyle yapılan bu temellendirme yazının sonuyla da büyük bir çelişki içinde. Bunun yanında, dinin insan sorunlarına verdiği yanıtlar nasıl değişebilir? Din bilindiği gibi kendini sorgulamaktan ya da sorgulatmaktan kaçınır. Dogmalara dayalı bir kurgu olup temeli akıl değil, inançtır. Oysa toplumsal yaşam sürekli devinim halindedir. Yeni sorular, yeni sorunlar, beklentiler, değişimler her an bir diğerinin yerini almak üzeredir.

Bu noktada **Afşar Timuçin**'in, *felsefelogos*'un aynı sayısında yayımlanan yazısında konuyla ilgili, aydınlatıcı olduğunu düşündüğüm birkaç alıntı yapmak istiyorum: "Genel olarak din diye adlandırdığımız inanç alanı, özü yaşamsal dönüşüm olan ve yöntemi her durumda kuşkuya dayanan bu kaygan bakış biçimini kaldıramaz (...)

Dogmacı olmak zorunda olan din değişmeze eğilimlidir, dönüşüme karşı durur, tüm ayrıntılarında kendini olduğu gibi korumak ister (...) Dinin yaptığı ilk iş inançlıya değişmezi benimsetmektir."[5]

Yazı "felsefeleştirilmiş din" kavramı hakkındaki bu küçük, tutarsız ipucundan sonra, **Kant, Feuerbach, Marx, Engels** ve **Durkheim** değinileriyle sürmekte. 34. sayfadan itibaren de "felsefeleştirilmiş din" kavramı yeniden tanımlanmaya başlanıyor. Burası bence anlatımın en önemli yanı. Çünkü artık, odak noktasında bütünüyle "felsefeleştirilmiş din" bileşkesi var. Zaten okur buraya kadar kavramsal olarak yukarıda belirttiğim aksaklıklar dışında bir noktaya takılmazken ya da yalnızca birşeyler sezinlerken buradan sonra "felsefeleştirilmiş din" kavramının asıl çelişik yapısını daha iyi görüyor.

"Felsefeleştirilmiş din" deyişini öncelikle kavramsal bütünlüğü içinde çözümlemek gerekir diye düşünüyorum. Söz konusu kavram iki ilgi alanını içermekte; felsefe ve din. İnsanın var olanla kurduğu ilişki diye tanımlayabileceğimiz felsefe özgür akla, çözümlemeye, sorgulamaya sonuçta da bir sistem içinde var olana –yandaş ya da karşıt; olumlu ya da olumsuz- bir yer edindirmeye dayanır. Oysa din değişmez dogmalarda temellenmiştir. İşin harcında değişmezlik vardır. Dinin kaçındığı en önemli şey sarsılmaz kabul ettiği dogmaların sorgulanmaya başlamasıdır. Dolayısıyla din durağan bir yapıya sahipken felsefe için bunu söyleyememekteyiz. Bu bağlamda durağan bir yapıya sahip dini "felsefeleştirmek" olsa olsa felsefenin özgür/eleştirel aklını yitirmesi anlamını taşır. Din ayrı bir sosyal gerçekliktir, felsefe ayrı. Her ikisi de düşünsel boyutlarıyla ele alınmalı, sınırları, eleştirel noktaları saptanmalıdır. Kaldı ki bu düşünsel etkinliği de yalnızca felsefe yapabilir. Çünkü başka alan ve konularla birlikte kendi kendini sorgulayabilen tek alan yine felsefedir.

Şimdi de **Nejat Bozkurt**'un "felsefeleştirilmiş din"i açımlamasına bir göz atalım: "Felsefeleştirilmiş bir din her şeyden önce bir koşul olarak felsefenin teolojiden, aklın inançtan, Tanrısal kayranın doğadan kesin çizgilerle ayrılmasını öngörür. Dinin özünü, ilkelerini, çeşitli Tanrı kavramlarını; Tanrı, insan ve evren ilişkisini; inanç, akıl, vahiy ve dogmanın anlamlarıyla karşılıklı ilişkilerini, dinsel deneyim doğasını, değerini ve gerçekliğini, ruhun ölümsüzlüğünü eleştirel ve nesnel biçimde ele alan felsefi din, inanç karşısında akla öncelik verir."[6]

Yukarıda söylediklerim ve bu alıntı bağlamında yeni bir soru çıkıyor ortaya: Felsefi din, tüm bu sıralanan unsurları eleştirel ve nesnel biçimde nasıl ele alacaktır? Bu, bir dinden çok, felsefenin işi değil midir?

Her ne kadar **Nejat Bozkurt** tersini savunuyorsa da "felsefeleştirilmiş bir din" demek dünya görüşü haline getirilmiş bir din demektir. Yani insanın var olanla kurduğu ilişkiyi inançla, inancın belirlediği sınırlarla açıklamaya kalkmasıdır. Var olanla kurulan her ilişkide inancın etkisi görülür. Oysa din, en azından Fransız Devrimi'nden bu yana, bireysel bir etkinlik olarak sınırlanmamış mıdır? Toplumsallaştıkça, bir felsefe haline geldikçe toplumsal yaşantının tüm boyutlarına egemen olmayacak mıdır? Bu, gerici ve bağnaz bir yaklaşıma kaynaklık etmez mi? Halkın kendi kendisini yönetmesi ve bu hakkı Tanrı'nın yeryüzündeki temsilcisi olduğunu iddia eden herhangi bir bireye ya da topluluğa devretmeme bilinci olarak tanımlanabilecek laiklik, bu durumda eriyip gitmiş olmayacak mı?

Ayrıca dinin odak noktasına ötedünyayı aldığı bilinmektedir ve bu dünyadaki

yapıp etmelerin ötedünyadaki bir amaç için olduğu savlanmaktadır. Oysa felsefe odak noktasına bu dünyayı almaz mı?

Bir başka soru öbeğine geçecek olursak: Din, yapısı gereği durağan değil midir? "Felsefeleştirilmiş bir din" düşüncesiyle bu durağan yapı felsefeye önerilmiş olmuyor mu? Bu bütünlükte din değişmeyeceğine göre felsefe gerilemeyecek midir? Dahası dinin çizdiği sınırlara sıkışmayacak mıdır? Bu bağlamda "felsefeleştirilmiş bir din" **Hegel**'in sözüyle nasıl temellendirilebilir?

Metinden alıntıladığım bir başka cümle de şu:

Felsefe, "Dinin temel inançlarını mantıksal bir çözümlemeye tabi kılar ve sorgularken bunu inananların inançlarını güçlendirmek için yapmadığı gibi, onların inançlarını zayıflatmak için de yapmaz."[7]

Nejat Bozkurt'un bu cümlesi yazımın başında sözünü ettiğim "hem... hem..." tutumuna bir örnek. Yazar burada nesnelmiş gibi görünen bir saptama yapıyor. Oysa bu çözümleme/sorgulama sürecinde varılan sonuçlar ya inançları zayıflatır ya da güçlendirir. Böylesi bir yargıdan kaçınmak üçüncü bir sonuca varır ki, biz onu henüz bilmiyoruz.

"Felsefeden kopmanın bu gerilemede [İslam uygarlığının gerilemesi] büyük payı olmuştur. Çünkü yalnızca inanca dayanan din, gelişmeyi engeller."[8]

Bu cümle de kendi içinde çelişmekte... Din zaten inanca dayanmaz mı? Ayrıca din eğer kişinin inancıyla sınırlı kalmazsa toplumsal bir düzen haline gelmez mi?

36. sayfada yeniden "felsefeleştirilmiş din" tanımına rastlıyoruz: "... felsefenin temel ilkelerine dayanan bir din anlayışına felsefeleştirilmiş din diyoruz. Böyle bir din hepimizce bilinen dinden başka bir şey olacak ve insanların ondan beklentileri de değişecektir."[9]

Nejat Bozkurt bu yazdıklarıyla adeta yeni bir din yaratmaya kalkışıyor.

"Her şeyin gökten yere indiği, (...) Tanrısal kayranın yerine doğa, yazgı yerine yapıp etmelerimiz, inanç yerine de eleştirel akıl geçecektir."[10]

Bu sözlerle dinin bilinen, onu var kılan nitelikleri yok edilmiş olmuyor mu? Dolayısıyla bu da dinden başka bir şey değil mi?

"Felsefeleştirilmiş din, konulmuş bütün sınırları kaldırarak dinin ulaşabileceği en geniş yayılım alanını sağlar..."[11]

Sözü edilen, aklın yayılım alanı değil midir?

"Bu yolla artık dinli ya da dinsiz olmanın, Tanrılı ya da Tanrısız olmanın hiçbir önemi kalmayacaktır."[12]

O zaman neden bir din yaratılmaya çalışılıyor? Yazının başlığı neden "Felsefeleştirilmiş Bir Din Olanaklı Mı?" Aslında bu dinsizlik olmuyor mu? Tüm söylenenlerle bu son yazılanlar arasında büyük bir çelişme yok mu? Temelde inanç kıstasının saf dışı bırakılması söylenmeye çalışılırken neden "felsefeleştirilmiş bir din" diye bir kavram uydurulu yor? Böylesi bir kılıf için neden felsefe inancın egemenliği altına alınıp eli kolu bağlanıyor? Dahası, buna hiç gerek yokken?

1. agy, sayfa 31

2. agy, sayfa 31

3. agy, sayfa 31-32
4. agy, sayfa 32
5. *felsefelogos,* sayı 3, sayfa 28
6. agy, sayfa 34
7. agy, sayfa 34
8. agy, sayfa 35
9. agy, sayfa 36
10. agy, sayfa 36
11. agy, sayfa 36
12. agy, sayfa 36

Server Tanilli: Yaratıcı Aklın Sentezi –Felsefeye Giriş, Adam Yayınları, (Dördüncü Baskı), İstanbul 1998 (481 sayfa)

Server Tanilli, "Birkaç Söz" başlığıyla kaleme aldığı "giriş"te şöyle diyor: "Kitabın seslendiği, başta lise ve üniversite gençliğidir; yazılanlar, yetişecek kuşakların felsefe kültürlerini güçlendirme hedefine dönük." Eleştirmen objektif olmayı bir ilke olarak kavrıyorsa -ki böyle olmalı- incelediği her yapıtı iddiaları sınırında ele almalı. Tanilli'nin kitabını yukarda aktarılan hedefi göz önünde bulundurarak, bunu becerip beceremediğini sorgulayarak tartışmak gerekiyor. Bu arka planla:

1- Tanilli, önce ele aldığı başlık hakkında bilgi vermeyi (26 felsefe konusu işleniyor) bunu takiben "Olaylar ve Görüşler" başlığıyla metinler sunmayı yöntem olarak seçiyor. Ele alınan her konu, felsefe tarihinden iyi seçilmiş örneklerle tarihsel bağlamına oturtulurken, güne yapılan göndermeler anlatımın canlılık kazanmasını sağlıyor. Yine sorunun tarihsel bağlamda nasıl bir gerçeklik zemininde oluştuğunun konulması, sosyal-ekonomik yapıyla ilintilenmesi kitabın canlılığını arttıran bir faktör oluyor. Bölüm sonlarındaki sorular kitabın eğitime yönelik karakterini iyice belirginleştiriyor. "Düşünce-Tartışma" başlığıyla önerilen tartışma konuları sallantısız felsefe sorunları olmakla dikkat çekiyor. Her bölüm sonunda verilen kaynak liste (dergiler hariç toplam 179 kaynak kitap öneriliyor) okuyucunun ilgisinin yoğunlaştığı alanda derinleşme sağlayabilmesine yardımcı oluyor. Server Tanilli'nin seçtiği ve konu sonunda sunduğu "Olaylar ve Görüşler"deki metinler belki de kitabın alabileceği olumsuz eleştirilerin kaynağını oluşturuyor. Bu metinler ezici bir çoğunlukla felsefeci-filozof metni olmamakla dikkat çekiyor. Tanilli, seçtiği bu metinlerin sorumluluğunu da üstlenme cesaretini gösteriyor. Örneğin bu metinlerin birinde, Gramsci'nin "Her insan filozoftur," görüşü aktarılıyor ama yine Gramsci'nin takip eden satırlardaki, her insanın filozofun yaptığını yapamayacağını anlatan sözleri unutuluyor!

2- Son yıllarda felsefeye yönelik bir ilgi yoğunlaşmasını saptamak gerekiyor. Bu, sadece Batı'da değil bizde de söz konusu. Batı'da felsefenin tekrardan "yükselişini" tartışmak; başka gerçeklikleri çözümlemeyi gerektiriyor. Bizde ise 12 Eylül'ün yarattığı felsefe düşmanı havanın ağır ağır parçalanması hiç kuşkusuz önemli bir faktör. Server Tanilli'nin kitabı, bu felsefe düşmanı havanın parçalanmasına tartışmasız, bir katkı. Yine felsefenin önem kazanması, farklı ilgilerin harekete geçmesine neden oluyor. Felsefede odaklaşan ilgiyi kalitesiz çevirilerle paraya çevirme çabalarının karşısında, Tanilli'nin çalışması peş peşe baskılarıyla belirli oranlarda bariyer oluyor.

3- Tanilli felsefenin oldukça yeni tartışmalarını (ırkçılık, ekoloji, cinsiyetçilik vb.) çalışmasının sınırları içine alıyor. Bunun yapılmış olmasını kitabı geleneksel, "felsefeye giriş" kitaplarından ayıran temel özellik olarak kavramak gerekiyor. Geleneksel "felsefeye giriş" kitapları aslında bir "felsefe tarihine giriş"ken, Ta-

nilli bir felsefeye giriş kitabı sunmayı deniyor ve bunu iddiasının sınırlarında başarıyor. Bu, tarihe mal olmuşun teorik/soyut yavanlığından sıyrılıp felsefenin yaşamla iç içeliğinin okur tarafından algılanmasını sağlıyor. Dolayısıyla gençlerin felsefeye ilgi duymalarını sağlamanın asıl yolunun, bununla yakalanmış olduğunu görmek gerekiyor.

4- Kitabın bütünü, hiçbir kuşkuya yer bırakmayacak şekilde yazarının sağlam, temelli bir dünya görüşüne sahip olduğuna da tanıklık ediyor. Bu, Türkiye'de gelenekselleşmiş olan felsefecinin kendini tanımlamayan, ürkek, dahası silik tutumundan bir kopuşa da işaret ediyor. Bu bir felsefe yapma tarzı, bizde bu cesur tutumun yerleşmemiş olmasını, felsefenin gelişmesinin önündeki engellerden biri olarak görüyorum. Net bir dünya görüşüyle konuşma cesaretini göstermenin gelenekleşeceğini ummak istiyorum...

Sinan Özbek

Bulut yayınları felsefe dizisi

çıkıyor!

Uluğ Nutku

İnsan felsefesi çalışmaları

- İki kültür - iki ruh
- Homo Europaeus hâlâ var mı?
- Bilinçin üç "şimdi"si
- Bilmenin ve bilmemenin sorumluluğu
- Takiyettin Mengüşoğlu'nun insan felsefesi ışığında eğitim olgusuna toplu bakış
- Ontoloji ve teleoloji (varlık teorisi ve erek teorisi)
- Doğada evrim - Tarihte ilerleme
- Ölümsüzlük
- Mutluluk
- "Olması gerek" üzerine bir tartışma

felsefelogos
Dizin
1. yıl Numara 1-4

Editör Yazıları

Sunu 1
Sunu 2
Sunu 3
Sunu 4

Aforizmalar/Derleme

Bozkurt,Nejat: Devlet ve Ahlak 1/7
Bozkurt, Nejat: Din ve Felsefe 3/7
Bozkurt, Nejat: Sanat ve Estetik 4/7
Özbek, Sinan: Irkçılık ve İnsan Hakları 2/7

Makaleler

Adorno, Theodor: Estetik kuramdan pasajlar (çev. Orhan Tokdemir) 4/69
Agamben, Giorgio: Toplama kampı nedir (çev. Ferda Keskin) 2/103
Atıcı, Medar: Gabriel marcel'in insan anlayışı 1/63
Atıcı, Medar-Yüce, Işıl: Önsöz yerine: anlamı yitirmek yaşamı yitirmektir 1/69
Bachmann, Matthias Lutz: Max horkheimer'ın geç yapıtlarında bilgi eleştirisi ve tanrı düşüncesi (çev. Orhan Tokdemir) 3/79
Bali, Rıfat N.: Cumhuriyet dönemi türkiye'sinde antisemitizm 2/65
Başaran, Melih: "Deus ex machina" 3/53
Batuhan, Hüseyin : Totaliter bir ideoloji olarak köktendincilik 1/47
Batuhan, Hüseyin : Bilim, uygarlık ve türkiye 2/108
Batuhan, Hüseyin: İnanç bağımlılığı üzerine 4/121
Bernasconi, Robert : Locke'un insan hakkında neredeyse gelişigüzel konuşması: doğal hukuka göre köleliğin haklılaştırılmasında kelimelerin ikili kullanımı 2/48
Bozkurt, Nejat: Ethik temellere dayalı bir devlet düşüncesi üstüne 1/12
Bozkurt, Nejat : Yeni bir insan hakları ve demokrasi ethiğine doğru 2/24
Bozkurt, Nejat : Felsefeleştirilmiş bir din olanaklı mı 3/31
Bozkurt, Nejat: Sanatlar toplumları dönüştürebilir mi 4/45
Çotuksöken, Betül : Kavramlar: dış dünya-düşünme-dil ilişkisi 1/55
Delice, Engin: "Oluş"un mitolojik betimlemesinden felsefi kurguya donanımı 3/89
Güçlü, A. Baki: Spinoza'nın neden bir estetik kuramı yok 4/110
Güzey, Cemil: Felsefe sanatı 4/66

Haşlakoğlu, Oğuz: Dürer'in bir simyager olarak portresi: "melencolia 1" gravürü 4/86
Jonas, Hans : Auschwitz'den sonra tanrı kavramı -bir yahudi sesi- (çev. Yasemin Akyol) 3/57
Levinas, Emmanuel: Birlik üzerine (çev. Medar Atıcı) 2/97
Llewelyn, John: Ateoloji (çev. Zeynep Direk) 3/67
Marcel, Gabriel: İnsanın soruya dönüşmesi (çev. Medar Atıcı-Işıl Yüce) 1/71
Marcel, Gabriel: Kaygı, tedirginlik, bunaltı (çev. Medar Atıcı) 2/122
Marcel, Gabriel: İncil'in bakış açısından kaygı (çev. Medar Atıcı) 3/85
Marcel, Gabriel: Kaygılı: kendisinin celladı (çev. Medar Atıcı) 4/129
Maritain, Jacques: Pratik zihnin bir erdemi olarak sanat (çev. Faruk Akyol) 4/97
Nutku, Uluğ: İnsan felsefesine bakışla devlet ve ahlak 1/30
Nutku, Uluğ: İnsana ilişkin tanımlar, ayrımlar, ayrımcıklar 2/21
Nutku, Uluğ: İnancın 'sanki var' bilgisi 3/20
Özbek, Sinan : Feuerbach'ta mutluluk ahlakı 1/39
Özbek, Sinan: Irkçılık nedir 2/29
Özbek, Sinan: Feuerbach'ın din anlayışı ve marx ile engels'in eleştirisi 3/41
Özbek, Sinan: Kant'ta yüce kavramı ve güncelliği 4/51
Özkan, Kaan: "Felsefeleştirilmiş bir din"in olamazlığı 4/133
Rath, Norbert: Adorno ve olumsuz estetik (çev. Ferat Öztürk) 4/76
Tanilli, Server: Bir mesaj 3/38
Tanilli, Server: Yüzyılımız sanatta bir devrimle başladı 4/23
Timuçin, Afşar: Devlet ve ahlak 1/33
Timuçin, Afşar: İnsan hakları düşüncesi 2/13
Timuçin, Afşar: Din ve felsefe 3/26

Deneme
Özbek, Sinan: Karşı deneme-kant 2/125

Kitap / Eleştiri
Atıcı, Medar-Dürüşken, Çiğdem: Stoacılık (Jean Brun) 2/130
Çotuksöken, Yusuf: Kanuni Süleyman Dönemi taht kavgaları (Şerafettin Turan) 1/96
Özbek, Sinan: Çağdaş İngiliz-Yahudi Medeniyeti (Teoman Duralı) 1/99
Özbek, Sinan: İçi Dışıyla Batı'nın Kültür Dünyası (Nermi Uygur) 3/104
Özbek, Sinan: Yaratıcı Aklın Sentezi (Server Tanilli) 4/134
Özkan, Kaan : İnsan Açısından Edebiyat (Nermi Uygur) 2/132

THEDOR W. ADORNO

1903'te Almanya'nın Frankfurt kentinde doğdu. Max Horkheimer'ın "dahi" diye tanımladığı Adorno, yüzyılımızın en büyük filozoflarından biridir. Aynı zamanda sosyolog, psikolog, müzik bilimci ve komponisttir. Frankfurt Sosyal Araştırmalar Enstitüsü'nün diğer üyelerinin Naziler'in baskısıyla göçünü takiben Adorno da 1938'de ABD'ye göç etmek zorunda kalır. Horkheimer'la birlikte Eleştirel Teori'nin temel düşüncelerini geliştiren Adorno, 1949'da Frankfurt'a döner. Çok yönlü çalışmalarıyla büyük ün kazanır. Öğrencilerin O'nu "pratik düşmanlığı" ile suçladığı 1969'da çıktığı bir tatilde İsviçre'de ölür.

HÜSEYİN BATUHAN

1921'de Sürmene'de doğdu. 1939'da İzmir Erkek Lisesi, 1943'te İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü'nü bitirdi. 1958'de "Batı'da Tölerans Fikrinin Gelişmesi" başlıklı teziyle doçent unvanını aldı. Doçentlik tezi 1959'da yayımlandı. Felsefe alanındaki çalışmalarında ağırlığı gittikçe modern mantık ve bilim felsefesine kaydıran Batuhan, bu konulara ağırlık veren bir felsefe bölümü kurmak amacıyla 1966'da İstanbul'dan ayrılıp meslektaşı Teo Gürünberk'le birlikte ODTÜ'ye geçti. 1979'da emekli oldu, o tarihten bu yana Heybeliada'daki evinde zamanını daha çok fen bilimlerindeki gelişmeleri izlemekle, bilim tarihi ve eğitimi üzerinde çalışmakla geçirmektedir. Her türlü akıl dışı inançlarla savaşmayı iş edinmiş olan Batuhan, son olarak da, sıradan okuyucuya hitap eden "Uğur Felsefe Öğreniyor" başlıklı bir "Felsefeye Giriş" kitabı Bulut Yayınları'nca yayımlanmıştır.

NEJAT BOZKURT

1945'te Ankara'da doğdu. Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Felsefe Bölümü'nü bitirdi. Hacettepe Üniversitesi'nde yüksek lisansı tamamlayan Bozkurt, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü'nden Hegel'in Estetik Kuramı adlı teziyle 1980'de doktor unvanı aldı. Bilim tarihi ve felsefesi, kültür tarihi ve felsefesi alanında çalışmalarını sürdüren Bozkurt, 1987'de doçent oldu. Sanat kuramları, çağdaş felsefe ve kültür felsefesi alanında da çalışmaları olan Bozkurt, 1992'de profesör unvanı aldı ve halen Kocaeli Üniversitesi'nde görevli.

A. BAKİ GÜÇLÜ

1969'da Ankara'da doğdu. 1993 yılında Orta Doğu Teknik Üniversitesi Felsefe Bölümü'nü bitirdi. 1996 yılında aynı bölümde yüksek lisansını tamamlayan Güçlü, halen araştırma görevlisi olduğu bölümde doktora çalışmalarını yürütmektedir.

CEMİL GÜZEY

Ne umudun, ne korkunun, yalnızca var olma bilincinin katıksız ve yalın sarhoşluğunun hüküm sürdüğü zamanlarda, yani cinnet çağından çok önce doğdum. Yeditepe Üniversitesi Felsefe Bölümü'nde "Felsefeciye Neden Maaş Öderler?" (I, II, III, IV) derslerini veriyorum. Asla doçent falan olmayacağım. Yarışmacı arkadaşlara başarılar diliyorum.

OĞUZ HAŞLAKOĞLU

1964 yılında Trabzon'da doğdu. 1983'te TED Ankara Koleji'nden mezun olduktan sonra Boğaziçi Üniversitesi Felsefe Bölümü'ne devam etti. 1986'da Mimar Sinan Üniversitesi Resim Bölümü'ne girdi ve 1991'de mezun oldu. 1993 yılında aynı bölümde Yüksek Lisans'ını tamamladıktan sonra 1995 yılında Boğaziçi Üniversitesi Felsefe Bölümü'nde Yüksek Lisans'a başladı. 1995'den bu yana İstanbul Teknik Üniversitesi Güzel Sanatlar Bölümü'nde Sanat Felsefesi dersleri vermekte, aynı üniversitenin Mimarlık Bölümü'nde de Temel Tasarım ve Plastik Sanatlar derslerine katılmaktadır. Halen resim ve tez çalışmalarını sürdürmektedir.

GABRIEL MARCEL

1889 yılında Paris'te doğar. İngiliz idealizmi ve özellikle Bradley'den etkilenen Marcel, müzik ve edebiyat eleştirileri yapar. Felsefe çalışmalarında insan ilişkileri ve "öteki" kavramı önemli bir yer tutar. "Öteki" kavramı O'nu Tanrı'ya vardırır. Katolik varoluşçuluğun kurucusu olduğu değerlendirmesine itiraz eden Marcel, kendi felsefesini "Yenisokratizm" ya da "Hıristiyan Sokratizmi" diye adlandırılır. 1943'te Olmak ve Sahip Olmak, 1951'de de Makineye Karşı İnsan adlı kitapları yayımlanan Marcel, 1973'te Paris'te ölür.

JACOUES MARITAIN (1882-1973)

Yirminci yüzyılın en tanınmış Yeni-Thomasçılarından birisidir. Çalışmalarını bütünlüklü olara Thomas Aquinas'ın ve onun felsefi ardıllarının eserlerindeki düşünceler üstüne temellenmiş bir anlayış geliştirmek yönünde ortaya koymuştur. En önemli eserleri arasında, bugün hemen bütün ortaçağcıların mutlaka atıfta bulundukları, epistemoloji hakkında çok önemli bir çalışma olan *Degrees of Knowledge,* toplum felsefesi alanında Yeni-Thomasçı anlayışın sergilendiği *The Person and the Common Good,* estetik alanına ait bir çalışma olan *Art and Scholasticism,* Bergson felsefesi ile Thomas Aquinas felsefesini karşılaştırdığı çalışması *Bergsonian Philosophy and Thomism* ve gene sanat felsefesi ile ilgili çalışması *Creative Intuition in Art and Poetry* başlıklı kitapları sayılabilir. Dünyanın çeşitli yerlerinde adına açılmış ortaçağ araştırma merkezleri bulunmaktadır.

SİNAN ÖZBEK

1961 yılında doğdu. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü'nden 1985'te mezun oldu. Aynı bölümde yüksek lisans yaptı ve doktora çalışmasına boşladı. Takip eden yıllarda doktora tezi konusunda araştırma yapmak için yurtdışına çıkan Özbek, J.W. Goethe Üniversitesi'nde felsefe ve politika derslerini takip etti. Frankfurt VHS'de dersler verdi, "Irkçılık Projesi"ni geliştirdi ve yönetti. 1993'te doktor unvanı alan Özbek, Kocaeli Üniversitesi Felsefe Bölümü'nde çalışmaktadır.

KAAN ÖZKAN

1974 yılında İstanbul'da doğdu. Tekirdağ Anadolu Lisesi'ni bitirdikten sonra İstanbul Üniversitesi İktisat fakültesine girdi. Felsefe ve edebiyatla ilgileniyor. Aynı zamanda *felsefelogos*'un çalışanlarından biri.

NORBERT RATH

Felsefeci ve eğitimbilimci Norbert Rath Münstern'de eğitimbilim alanında profesör olarak çalışmaktadır.

ÖMER NACİ SOYKAN

1945 yılında Rize'de doğdu. İstanbul ve Hamburg Üniversitelerinde felsefe, sosyoloji, klasik diller ve edebiyatları okudu. Bilgibilim, dil-, kültür-, tarih felsefesi, etik ve estetik alanlarında, Türkçe, Almanca ve İngilizce yazılı-sözlü yayın etkinliklerini yurt içinde ve dışında sürdürmektedir. Mimar Sinan Üniversitesi'nde felsefe profesörüdür.

SERVER TANİLLİ

1931 yılında İstanbul'da doğdu. 1953'de İstanbul Hukuk Fakültesi'ni bitirdi ve aynı fakültede akademik kariyere girerek, anayasa hukuku öğretim üyesi oldu. 1981 yılında, Strasbourg İnsan Bilimleri Üniversitesi'nin çağrılısı olarak, orada Türk Etütleri Enstitüsü'nde, çağdaş Türkiye kültürü üstüne dersler verdi. 1996'da emekli oldu ise de, aynı Enstitüde derslerini -gönüllü olarak- sürdürmektedir. Uzmanlık alanı hukuktur; onun dışında, tarih ve felsefe özellikle merak duyduğu konulardır.

ISBN 975-8295-08-X